

LUIS ENRIQUE RUIZ
OBRAS MAESTRAS DEL
CINE MUDO
EPOCA DORADA
(1918-1930)
MENSAJERO

OBRAS MAESTRAS DEL CINE MUDO

LUIS ENRIQUE RUIZ

OBRAS MAESTRAS DEL CINE MUDO

ÉPOCA DORADA: 1918-1930



Sancho de Azpeitia, 2 — 48014 Bilbao
ISBN: 84-271-2088-5
Depósito Legal: BI-906-97
Printed in Spain

Impreso en GRAFMAN, S.A. - Gallarta (Vizcaya)



A mi hijo Koldo

Prólogo

Fue una tarde del 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indian Café del Boulevard des Capucines de París, cuando los **hermanos Lumière** realizaron la primera proyección pública de imágenes animadas. Muchos años han de transcurrir todavía hasta que ese espectáculo de variedades acabe por transformarse en un auténtico Arte.

Serán tanto el ingenio y fantasía de **Georges Méliès,** como la respetabilidad de las producciones de la Société du Film d'Art-Pathé, el colosalismo del cine épico italiano y fundamentalmente los patrones narrativos configurados por **David Wark Griffith,** las aportaciones a través de las cuales el cine va a definirse como una entidad poseedora de personalidad propia.

Un conjunto de acontecimientos va a determinar el que, a partir del año 1918, el cine alcance su mayoría de edad y se encuentre ya en disposición de ofrecernos un gran número de obras de incuestionable valor, que van a marcar una nueva era en el mundo del cine. Por un lado, la cinematografía sueca -representada por sus dos grandes maestros **Víctor Sjöström y Mauritz Stiller—** es **la** primera que hace tomar plena conciencia de la relevancia artística del arte fílmico y presenta, con *Los proscritos (Berg-Ejind och hans hustru),* su obra más perfecta hasta ese momento, alcanzando gran éxito y el unánime reconocimiento internacional. Por otra parte, una vez finalizada la Gran Guerra, aparecen en escena un nutrido grupo de cineastas alemanes, los cuales, agrupados en nuevos estilos: expresionismo, romanticismo histórico, *kammerspielfilm,* realismo o diversas combinaciones de los mismos, y amparados por el reciente

nacimiento en su país de la productora Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), van a darle una enorme originalidad al nuevo arte. A **Ernst Lubitsch** seguirán realizadores de la talla de **Fritz Lang, Robert Wiene, Friedrich Murnau, Lupu Pick, Georg W. Pabst, Edwald A. Dupont,** o **Walter Ruttmann.**

En estos años, el cine americano se encuentra en plena madurez artística, con figuras consagradas como **Griffith, Charles Chaplin** o **Cecil B. DeMille** y, en su avance implacable hacia el liderazgo del mercado mundial, se dispone a asimilar los talentos más reconocidos de la vieja Europa, a la vez que a generar los suyos propios. Así, surgen figuras como **Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Rex Ingram, John Ford, Buster Keaton, King Vidor** o **Fred Niblo.**

Tratando tanto de profundizar en las posibilidades que el cine ofrece como de encontrar en él una identidad propia, con la que conseguir desligarse del modelo impuesto por los americanos, se origina en Francia la vanguardia impresionista. En torno al crítico **Louis Delluc** se agrupan **Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein** o **Germaine Dulac.** Más adelante, otro grupo en el que se encuentran **René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp,** buscarán mediante la provocación la plasmación en pantalla de sus tesis dadaístas, sirviendo además de germen al nacimiento de la corriente surrealista, que a finales de la década de los veinte han de desarrollar **Dulac-Artaud**, **Antonin y Luis Buñuel.**

Sumida en una profunda crisis política, Rusia tardará un poco más que otros países en conseguir encauzar su desmantelada cinematografía. Pero su despertar, si bien tardío, va a traer consigo un desarrollo de posibilidades expresivas del medio hasta ese momento no utilizadas, que van a revolucionar todas las estructuras existentes. Además de los *kinovs*, comandados por el innovador **Dziga Vertov,** surgen en la nueva URSS distintas escuelas, donde van a formarse un gran número de cineastas, algunos llamados a convertirse en auténticos genios cinematográficos. Así, influidos por las nuevas teorías del montaje que preconiza **Lev Kuleshov** desde su *Laboratorio Experimental,* aparecen: el radical **Sergei Eisenstein,** el personalista

Vsevolod Podovkin, y el comediógrafo **Boris Barnet.** Agrupados en la *FEKS* (Fábrica del actor excéntrico) se encuentran **Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg.** Desde Ucrania, **Alexander Dovzhenko** va a encargarse de transmitir a las imágenes, un sentido poético e intimista.

Aunque resulte doloroso admitirlo, no debe causarnos extrañeza que la industria cinematográfica se atreva a cerrar paulatina pero inexorablemente una página de su historia; y eso a pesar de que, avanzada la década de los veinte, esa industria ha alcanzado un nivel artístico tan elevado, que ha sido capaz de producir películas como *Amanecer (Sunrise), ... Y el mundo marcha (The Crowd), Luces de la ciudad (City Lights)* o *La tierra (Zemlia).* Sin embargo, la curiosidad del gran público va a dictar sentencia, y ésta se inclina ante la burda innovación técnica que constituye el cine sonoro en ese momento.

Afortunadamente, desde hace pocos años se ha ido ampliado notablemente la distribución de muchos de estos filmes que compusieron los casi 40 primeros años del cine. Tal circunstancia hace más asequible la visión obligada que estas obras del 7º Arte imponen, y posibilita el que podamos degustar esa mágica e irresistible belleza que, según palabras del genial Charles Chaplin, el Arte silente contiene.

El libro presenta una selección de 200 de esas películas, que son mostradas, con la óptica de un coleccionista, en forma de fichas, cada una de las cuales se descompone en tres apartados: autoría técnico-artística, sinopsis del filme, y comentario del mismo. Desde ese prisma, me ha parecido interesante presentar los filmes ordenados cronológicamente por las fechas en que han sido estrenados al público, y ello ha sido realizado con el máximo rigor posible, recurriendo casi siempre a crónicas de época. Consciente de que la infalibilidad absoluta es imposible, -la disparidad de criterios entre historiadores en ciertas dataciones es, a veces, manifiesta-, la intención del trabajo es servirles de guía en esa época dorada del celuloide; facilitarles la consulta de ciertos datos técnicos que, junto a aspectos más críticos, le estimulen a visionar una de estas Obras Maestras del cine. Filmes que, por razones obvias, resultan hoy en día absolutamente irrepetibles.

Colaboradores: Maria Teresa Arteta, Jon Letamendi.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de un modo u otro, a nivel particular o a través de diversas instituciones, me han ayudado en la confección de este libro, y especialmente a Teresa Cabezudo, Enrique José San Emeterio, Agustín Arroita, Javier Fernandez, Jesús María Arciniega, Javier Ortiz y Javier Pastor.

Claves de las abreviaturas para las fichas técnicas:

D:	Dirección.	**E.E.:**	Efectos especiales.
G:	Guión.	**Ay. E:**	Ayudante de fotografía
F:	Fotografía.	**Ay. Mon**.:	Ayudante de montaje.
Mon:	Montaje.	**D.T.:**	Dirección técnica.
D.A.:	Dirección Artística.	**Maq:**	Maquillaje.
Ves:	Vestuario.	**R:**	Rótulos.
M:	Música.	**Dis:**	Distribución.
P:	Producción.	**Dur:**	Duración.
E:	Fecha de estreno.	**I:**	Intérpretes
Ay.D.:	Ayudante de dirección		

1918

Berg-Ejvind och hans hustru
Los proscritos

D: Victor Sjöström. **G:** Victor Sjöström, Sam Ask, basada en la novela homónima de Jóhann Sigurjónsson. **F:** Julius Jaenzon. **D.A.:** Axel Esbensen. **P:** Charles Magnusson para A. B. Svensk Biografteatern. **Dur:** 2.802 metros. **E:** 1 de enero de 1918. **País:** Suecia.
I: Victor Sjöström (Berg Ejvind), Edith Erastoff (Halla, su mujer), John Ekman (Arnés, el ladrón de ovejas), Nils Aréhn (Björn Bergsteinsson), Artur Rolén, Jenny Tschernichin-Larsson, William Larsson, Tore Svennberg, Bergliot Husberg, Axel Nilsson.



Fugado de la cárcel, Kari se esconde bajo una identidad falsa y encuentra trabajo en una granja. Allí lleva una vida tranquila, siendo apreciado por todos. Con el tiempo, se enamora de Halla, la dueña de la granja, y ella de él.

Un día llega a la granja el alcaide con unos guardias, acusando a Kari de ser el preso que buscan. Él lo niega. En privado confiesa a Halla la verdad. Haber sido encarcelado por robar una oveja para alimentarse, cuando era presa del hambre. Ambos huyen hacia las montañas. El tiempo transcurre y ambos viven pobremente, pero felices en la cabaña. Fruto de su amor, Halla queda embarazada y da a luz un hijo.

Hasta su morada llega Arnés, un amigo de la granja, interesándose por ellos. Arnés está enamorado de Halla, pero ésta, que ama a Kari, le rechaza. Camino de vuelta, Arnés ve aproximarse al alcaide y a los guardias. Rápidamente, regresa a la cabaña para avisar a sus amigos, pero llega tarde. En un forcejeo con sus captores, Halla arroja a su hijo al río viéndose perdida. Pero Kari mata al alcaide y junto con su amada, consigue escapar de allí.

Han pasado los años. Kari y Halla ya mayores, viven miserablemente en una cabaña y recuerdan el pasado feliz. Kari se culpa de su situación y decide marcharse. Halla le implora que no lo haga; Kari recapacita y sale al monte a por leña. A su vuelta, encuentra la casa desierta. Halla ha salido en medio de la tempestad. Kari sale en su busca y finalmente la encuentra tendida en el suelo, moribunda. Ambos se abrazan, dejándose morir de frío y que la nieve cubra sus cuerpos.

El importante éxito obtenido con el film *Érase una vez un hombre (Terje Vigen* 1916), posibilita a su realizador Victor Sjöström, hacer realidad un viejo sueño: llevar a la pantalla la obra teatral del escritor islandés Johan Sigurjonsson, con la que el director sueco había triunfado como actor en los escenarios de su país a comienzos de la presente década.

Aunque la distribución en cuadros de la obra cinematográfica evidencia su origen teatral, es el tratamiento prioritario que el director concede al rodaje en exteriores, lo que sin duda se erige en la película como su principal característica. Profundizado en las tesis esgrimidas en el citado *Terje Vigen*, el marco natural trasciende su sentido meramente estético, pasando a ocupar un lugar predominante en la obra. Las bellas imágenes de Laponia -el conflicto bélico en curso hace imposible la filmación en tierras islandesas donde transcurre el original literario-, adquieren un trasfondo psicológico, constituyéndose en vía necesaria para que la purificación moral de los protagonistas tenga lugar. Tan peculiar simbiosis: hombre y naturaleza, va a ser desarrollada tanto por el propio Sjöström en su filmografía posterior, como recogida por otros cineastas escandinavos, que van a hacer de ella, el rasgo dominante del cine de su país.

Los papeles protagonistas son interpretados por el propio Sjöström y por su mujer, Edith Erastoff, que se hizo con el papel más por la intervención de Mauritz Stiller que por el convencimiento de su marido. Ambos resultan impecables. Destaca igualmente la labor de fotografía realizada por Julius Jaenzon, que demuestra su maestría tanto en las escenas rodadas de noche como en un ejemplar tratamiento de la luz.

La película se estrena el 1 de enero de 1918 en Estocolmo. Del éxito tan extraordinario que el film obtiene va a derivarse, no solo la introducción definitiva de la cinematografía sueca en el mercado internacional, sino de que, a partir de ahora, comience a tomarse conciencia del cine como de un auténtico arte.

Tarzan of the Apes
Tarzán o el hombre mono

D: Scott Sidney. **G:** Lois Weber. Fred Miller, basada en el relato de Edgar Rice Burroughs. **F:** Enrique Juan Vallejo, Harry M. Fouler. **Mon:** Isadore Bernstein. **D.A.:** F.I. Wetherbee. **D.T.:** Martin J. Doner. **Ay. D:** Charles Watt. **Ves:** M. Jaraus. **M:** Vern Elliott. **P:** National Film Corporation. **Dis:** Associated First National Pictures. **Dur:** 89 min. **E:** 27 de enero de 1918. **País:** EEUU.
I: Elmo Lincoln (Tarzán), Gordon Griffith (Tarzán niño), Enid Markey (Jane Poter), True Boardman (lord Greystoke), Kathleen Kirkham (lady Greystoke), Thomas Jefierson (profesor Poter), George French (Binns), Colin Kenny (sobrino Greystoke). Bessie Toner (camarera), Jack Wilson (capitán del barco).



1886. Encargado por el gobierno británico de suprimir la trata de esclavos que los árabes llevan a cabo en sus colonias africanas, Lord Greystoke parte en un barco, junto a su esposa Alice, hacia el inhóspito continente. En medio de la travesía, la tripulación se amotina, ajusticiando a los oficiales. Gracias a la intervención del marinero Binns, el matrimonio logra conservar la vida, siendo abandonados en la costa africana.

Alice da a luz un hijo varón, pero antes de que su bebé haya cumplido un año, la mujer fallece víctima de las duras condiciones. Aún desolado por la terrible pérdida, Lord Greystoke es atacado en su cabaña por un grupo de monos, que le ocasionan la muerte. Una mona, Kala, sustituye de la cuna al bebé humano por el suyo muerto.

Kala cría a su nuevo hijo, al que todos llaman Tarzán, protegiéndole de los peligros de la selva. Poco a poco, el muchacho aprende a valerse por sí mismo y comprende que, a pesar de su menor corpulencia, supera a sus compañeros en inteligencia. Un día, encuentra casualmente la cabaña que construyera su padre y en sus repetidas visitas al lugar, va descubriendo un mun-

do hasta entonces desconocido para él. Después de 10 años cautivo de los árabes, Binns logra escapar. En la cabaña, descubre al joven Tarzán y pronto comprende que es el heredero de los Greystoke. De nuevo perseguido por los traficantes, Binns consigue huir y regresar a Inglaterra.

Años mas tarde, Tarzán se ha convertido en un hombre fuerte y valiente, que no vacila en perseguir y dar muerte al nativo que ha matado a Kala. Un grupo de científicos, decidido a investigar la historia de Binns, llega a la cabaña. Magnetizado por Jane Poter, una de los expedicionarios, Tarzán la vigila desde la sombra, protegiéndola de todo peligro, que incluye, tanto el acoso de un novio insustancial como el ataque de un león. Raptada por un salvaje, Jane es rescatada por Tarzán, quien luego salva a la expedición del ataque de una tribu indígena, incendiando su poblado. Cuando devuelve a Jane a la cabaña, Tarzán descubre que ella corresponde a su interés y loco de alegría, corre a abrazarla.

Las exóticas aventuras de *Tarzan of the Apes* aparecen publicadas en el *All-Story Magazine* en octubre de 1912. Su avispado creador, Edgar Rice Burroughs, conserva los derechos de autor y se apresura a buscar un productor para llevarlo a la pantalla. Tras no llegar a un acuerdo con William Selig, sí lo alcanza con William Parsons en 1916. Concretado el proyecto, Lois Weber se encargó de escribir el guión, que lleva a cabo bajo la atenta mirada de Burroughs, siendo Scott Sidney el elegido para su realización.

La película, bastante fiel a la novela original, se permite, no obstante, alguna pequeña licencia, como la sustitución del personaje de D'Arnot, el francés que instruye a Tarzán, por el marinero Binns, y la supresión de la parte final del relato, que presenta al hombre-mono en el seno de la sociedad de Wisconsin. Lejos de resentirse por estos cambios, la historia gana en credibilidad, ya que las maneras de Tarzán en la civilización, tal y como son concebidas por Burroughs, hubiesen resultado bastante poco creíbles plasmadas en la pantalla.

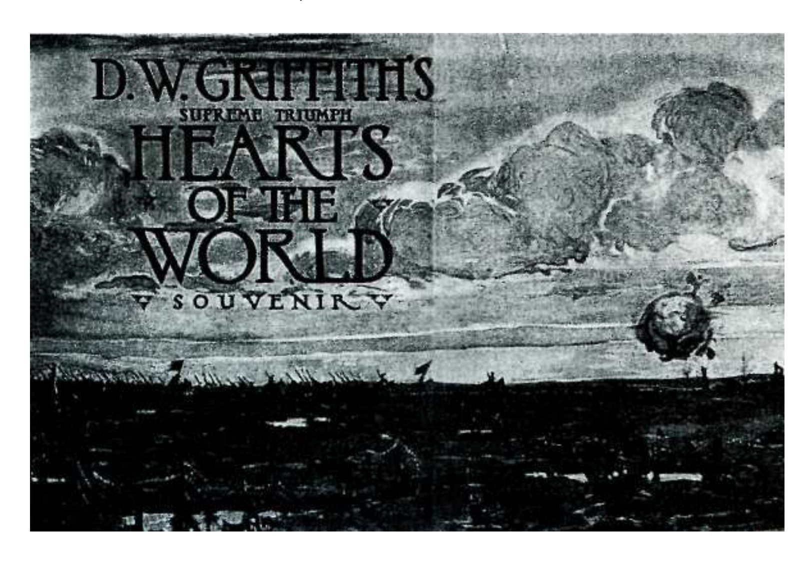
La elección del actor para encarnar a Tarzán, recae en Elmo Lincoln, un fornido muchacho al que pudimos ver en *The Battle of Elderbuch Gulch* (1913) de Griffith. Aunque la selva africana es recreada en un rancho de Luisiana y los monos resultan ser gimnastas disfrazados, el film transmite a la perfección su mensaje primitivista y su espíritu aventurero, marcando, además, un importante avance en los efectos especiales, al conseguir una lograda caracterización de los rostros de los simios, con esponja recubierta de látex.

La película se estrena el 27 de enero de 1918 en el Broadway Theatre de Nueva York, y va a ser una de las primeras películas (de entre la media docena de filmes de la historia) que logra recaudar más de un millón dólares. Tal éxito posibilita el lanzamiento de dos secuelas en forma de serial: *The romance of Tarzan* (1918) y *The Retum of Tarzan* (1920), ambas con Lincoln en el papel protagonista.

Hearts of the World
Corazones del mundo

D: David Wark Griffith. **G:** Victor Marier, basado en una historia de M. Gaston de Tolignac (ambos seudónimos de David W. Griffith). **F:** Billy Bitzer, D.P. Cooper, Hendrick Sartov, Karl Brown. **Mon:** James E. Smith, Rose Smith. **D.A.:** Huck Wortman. **Ves:** Nathan. **M:** David W. Griffith, Carli D. Elinor. **Consejero militar** : Erich von Stroheim. **Ay. D:** George Siegman, George Nicholls. Herbert Sutch, Alfred Machin. **P:** David W. Griffith Corporation para Allied Governments. **Dis:** Paramount-Artcraft. **Dur:** 152 min. **E:** 4 de abril de 1918. **País:** EEUU.

I: Lillian Gish (Marie Stephenson), Robert Harron (Douglas Gordon Hamilton), Adolphe Lestina (abuelo), Josephine Crowell (abuela), Jack Cosgrave (padre del joven), Kate Bruce (madre del joven), Ben Alexander (hermano pequeño del



joven), Dorothy Gish (muchacha alegre), Mary Gish (madre refugiada), Erich von Stroheim (soldado alemán).

En un tranquilo pueblo francés, antes de declararse la I Guerra Mundial, surge el amor entre dos jóvenes, Douglas y Marie, que viven en casas contiguas. Ambos tienen ya fijada fecha para su boda, a pesar de que una pequeña perturbadora ha intentado seducir al muchacho. La tranquilidad, sin embargo, va a durar poco y, al estallar la guerra, el joven debe ir al frente. El destacamento del muchacho está situado en las afueras del pueblo, preparado para defenderlo del ataque alemán, que se presume inminente.

El mismo día en que la pareja hubiera celebrado su enlace, los alemanes bombardean el pueblo. En el ataque mueren el padre del chico, así como la madre y el abuelo de la muchacha. Esta, con su vestido de novia en sus brazos, busca a Douglas entre las trincheras, encontrándolo tendido en el suelo inconsciente. Ella lo da por muerto y pasa a su lado toda la noche.

Los supervivientes del bombardeo sufren las penurias y vejaciones a las que les someten los invasores alemanes, que han situado su cuartel general en la posada del pueblo. Marie ha perdido sus ganas de vivir pensando que su amado esta muerto. Al mismo tiempo, Douglas se recupera de sus heridas y se prepara para el contraataque. Disfrazado de soldado alemán, el chico, ascendido a oficial, llega hasta las líneas enemigas, consiguiendo enviar a sus compañeros la señal pactada para un nuevo ataque.

En el pueblo las mujeres no están seguras y sufren el acoso de los soldados alemanes. Marie no es una excepción y es perseguida por el cruel oficial alemán Von Strohm. Justo cuando éste va a conseguir su objetivo, Douglas llega al pueblo. Rodeados por los alemanes y presintiendo una muerte inminente, Marie y Douglas realizan una ceremonia privada de matrimonio. En ese momento, los alemanes se dan cuenta de que están siendo objeto de un nuevo ataque enemigo. La chica consigue arrojar una granada contra Von Strohm acabando con su vida. Las filas aliadas toman el pueblo derrotando al enemigo en medio del fervor de sus gentes.

Tras el fracaso de *lntolerance*, Griffith acepta la invitación del gobierno británico para realizar un film de propaganda, con el que los ingleses esperan fomentar el espíritu intervencionista de los EEUU en la Guerra Mundial en curso. Bajo dos seudónimos, el propio Griffith escribe *Hearts of the World*, una historia de amor enmarcada en la Gran Guerra, en donde las habituales tesis melodramáticas e intimistas del reali-

zador se ven perfectamente complementadas con los inspirados momentos de acción bélica.

A pesar de estar ambientada en Francia, cuestiones de seguridad aconsejan que sólo una pequeña parte de la película sea rodada en dicho país, eligiendo en su defecto Inglaterra y California; en el estado americano, se llegan incluso a aprovechar los decorados de *Intolerance* para la filmación de interiores.

La película presenta numerosos momentos estelares, que ponen de manifiesto el genio de Griffith. Además del realismo que desprenden los fragmentos de guerra presentes en el film, el realizador logra extraer magníficas interpretaciones, tanto de Robert Harron como de las hermanas Gish, Lilliam y Dorothy. Cabe destacar, así mismo, la presencia de Erich von Stroheim como oficial prusiano *(«el hombre al que nos gusta odiar»),* de Mary Gish, madre de las dos protagonistas, y de Noel Coward, un prometedor dramaturgo y compositor británico.

Se trata, en definitiva, de una excepcional realización, precisa y cargada de dureza, que provoca en el espectador un ambiguo sentimiento. Por un lado, de rechazo a la contienda, por la monstruosidad que representa el provocar la muerte de otros seres humanos; y por otro, de amor patrio y deseo de justicia en las personas de los villanos prusianos. Quizás sea ese partidismo extremo que caracteriza a los films de propaganda, el único lastre achacable a *Hearts of the World.*

El 5 de abril de 1918 en el Forty-fourth Theatre de Nueva York, tiene lugar el estreno de la película, y aún habiendo perdido alguno de los objetivos para los que fue concebida -EEUU ya ha entrado en guerra-, el film obtiene un gran éxito de crítica y público, llegando a obtener 500.000 dólares en beneficios.

A Dog's Life

Vida de perro

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Chuck Reisner. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** First National Pictures, Inc. **Dur:** 29 min. **E:** 14 de abril de 1918. **País:** EEUU.

I: Charles Chaplin (vagabundo), Edna Purviance (cantante), Tom Wilson (policía), Sydney Chaplin (dueño del bar), Albert Austin (ladrón delgado), Henry Bergman (borracho / dama gorda), Chuck Reisner (funcionario / batería de la orquesta), Billy Whyte (dueño del café), James T. Kelley (otro ladrón), Bud Jamison (cliente).

En su hogar en plena calle, el vagabundo se despierta por la mañana. Pretende desayunar hurtando la comida del puchero de un transeúnte, pero es perseguido por la policía. Luego acude a las oficinas del paro, en donde intenta conseguir un empleo pero, indeciso, nunca logra llegar el primero a ninguna de las dos ventanillas. Al salir, rescata a la perrita Scrape del ataque de otros perros, y a partir de ahí se hacen inseparables.

Tras hurtar comida del mostrador de un bar ambulante, Charlot se cuela con Scrape en *La linterna verde,* un cabaret donde no permiten la entrada a perros. Allí conoce a una bella muchacha que trabaja como chica de alterne, aunque su torpeza en tal ejercicio es manifiesta y además, cuando canta, hace llorar a los clientes. Charlot se enamora de ella, pero más tarde es expulsado del tugurio por falta de dinero.

Una vez en su morada callejera, Scrape desentierra una cartera llena de dinero, que unos ladrones han escondido allí poco antes. Charlot recoge el botín y acude de nuevo al cabaret para pedir a su amada en matrimonio. Casualmente, en el local se encuentran también los maleantes festejando su fechoría. Enterados de que el vagabundo se ha hecho con el dinero, logran recuperar su botín, pero vuelven a perderlo a manos del vagabundo. Tras una persecución que termina con el arresto de los ladrones, Scrape se hace con la cartera.

Charlot, a quien sus sueños se le han hecho realidad, se ha convertido en granjero, y vive con la chica en una bonita cabaña. Dentro de miran con ternura una cuna, en la que reposa.... Scrape con sus cachorros.

A Dog's Life constituye la primera película de Chaplin para la First National, la compañía con quien el realizador ha firmado un contrato millonario tras su marcha de la Mutual, y en donde además le han asegurado libertad creativa.

El argumento establece un paralelismo entre la vida de un perro y la de un vagabundo, situación que Chaplin acierta a exprimir al máximo -lo demostró por primera vez en *Charlot campeón de boxeo (The Champion,* 1915)— mediante la ideación de diversos gags e introducción de efectos de la vida burlesca que refuerzan las similitudes entre hombre y animal. Ambos duermen al aire libre, ambos encuentran dificultades para conseguir alimento y no será hasta su asociación cuando cambie su suerte.

La comedia de Chaplin presenta, en relación a las precedentes, un mayor sentido estructural; así, cada secuencia implica la siguiente, con todas ellas vincu-

ladas al conjunto, y en donde cada gag se acopla a los acontecimientos de manera natural.

Como ocurre con cada nueva película de Chaplin, la personalidad del vagabundo va perfilándose cada vez mas, y en *A Dog's Life* tenemos la oportunidad de conocer el entorno de Charlot, que resulta ser lamentable y trágico. Reactivamente, Charlot, intenta alterar el orden de las cosas, y lo logra, primero, rescatando al perro de su soledad y, más tarde, a la chica del cabaret donde también ella lleva una vida de perro. Al final, mediante un golpe de suerte, y la colaboración del animal, consigue hacer realidad el sueño de todos los vagabundos: un trozo de tierra propio en donde poder envejecer tranquilamente.

Durante el rodaje del film (tres meses) EEUU entra en la Guerra Mundial; Chaplin ha de terminar precipitadamente la película para reunirse junto con Mary Pickford y Douglas Fairbanks para publicitar la tercera campaña de «Bonos de la Libertad» en Washington.

Barysnjai hulligan (Ucitelnica rabocih)

La señorita y el granuja

D: Evgeni Slavinsky, Vladimir Mayakovsky. **G:** Vladimir Mayakovsky, basado en un relato de Edmond d'Amicis. **F:** Evgeni Slavinsky. **D.A.:** Vladimir Yegorov. **P:** Neptun. **Dur:** 30 min. **E:** mayo de 1918. **País:** Rusia.

I: Vladimir Mayakovsky (el granuja), Alexandra Rebikova (la institutriz), Fedor Dunaek (el director).

Una joven maestra hace su llegada a una escuela popular. El director de la institución, y el resto de sus colegas, informan a la joven del tipo de gente con la que le corresponde trabajar, lo que inquieta a la profesora. Efectivamente, la alfabetización de aquel grupo de alumnos adultos no resulta tarea fácil, dado que éstos se pasan la mayor parte del tiempo discutiendo en vez de atender sus explicaciones.

De entre todos ellos, destaca negativamente un joven gamberro, conocido participante en los numerosos actos violentos del barrio. El gamberro se interesa por su maestra, y un día escribe a ésta una nota en la que le expresa su amor y su interés por abrazarla. La muchacha lo pone inmediatamente en conocimiento del director. Las situaciones desagradables vuelven a reproducirse cuando el gamberro, en estado de embriaguez, intenta entrar en su casa, y no contento con eso, otro día intenta besarla.

Ante tales circunstancias, uno de los alumnos más mayores sale en defensa de la desesperada institutriz y se enfrenta al gamberro. Con la participación de otros compañeros, el granuja es duramente apaleado, quedando malherido. La maestra se compadece entonces de su perseguidor, y mientras reconforta y abraza al pobre hombre, comprende que su amor es verdadero. Asiendo fuertemente un crucifijo, muere el desdichado.

El destacado poeta Vladimir Mayakovski asume plenamente la célebre la frase de Lenin: *«Para nosotros la más importante de todas las Artes es el cine»,* y como él, ve en el medio cinematográfico un arma para la educación del proletariado. Mayakovski es uno de los cinco intelectuales presentes en la Asamblea de Escritores y Artistas de Petrogrado, donde se van a fijar las bases para el desarrollo cinematográfico en Rusia, tras el triunfo en el país de las ideas bolcheviques. La llegada de la Revolución ha provocado una desbandada general de las personas que trabajan en el cine y ahora es preciso partir casi de cero. En ese sentido, Mayakovski, uno de los principales teóricos del país, y dirigente del llamado movimiento futurista, va a ser una de las voces que más influya en el nuevo cine revolucionario.

Arrinconando sus predicamentos estéticos futuristas y constructivistas, Mayakovski toma como referencia el relato del escritor italiano Edmundo d'Amicis *La institutriz de los obreros* para elaborar un guión en el que introduce cambios sustanciosos: traspasa la historia al momento presente -abril de 1918-, transporta hasta Rusia al protagonista y mitiga la fuerza sentimental del relato original mediante un esfuerzo realista por explorar la dificultad de comunicación existente entre dos seres de muy distinta educación.

Barysnjai hulligan se filma en menos de dos semanas. La fotografía corresponde a Evgeni Slavinski, quien además auxilia al menos experto Mayakovski en tareas de realización. La película, estrenada en mayo de 1918, obtiene una difusión considerable y es etiquetada como fuertemente revolucionaria. Por eso forma parte de las cintas programadas para su proyección el 1 de mayo de 1919 en Moscú, con motivo de los Actos de celebración del Día de los Trabajadores.

Otec Sergij
El padre Sergio

D: Yakov Protazanov. **G:** Alexander Volkov, basado en el relato de Leon Tolstoi. **F:** Fedor Burgasov, Nikolai Rudakov. **D.A.:** Vladimir Ballyuzek, Alexander Lochakov, V. Vorobyov. **M:** J. Bukke. **P:** Yermoliev. **Dur:** 2.200 metros. **E:** 14 de mayo de 1918. **País:** Rusia.
I: Ivan Mosjoukin (príncipe Kasackij / el padre Sergio), Natalia Lisenko (Makovkina), Vera Dzenejeva (Marja), Evgeni Gaidarov (zar Nicolás I), Olga Kondorova (condesa Korotkova), Nikolai Panov (el padre de Kasackij), Vera Orlova (la hija del vendedor), Ivan Talanov (vendedor), Pavel Paulov (el portero del monasterio), Nikolai Rimsky (el obispo).

Cumpliendo la voluntad de su padre, el joven Stefan Kasackij decide abrazar la carrera militar. Brillante y ambicioso, Stefan se esfuerza por ser un cadete ejemplar a pesar de su violento carácter. Diez años después, el joven se ha convertido en un oficial modelo, que ansia secretamente una posición en los más altos círculos sociales. En la Corte conoce a la bella condesa María Korotkova, a la que pretende sin saber que es la protegida del zar. María rechaza inicialmente las atenciones de Kasackij, pero persuadida por Nicolás I de la necesidad de acallar las habladurías, acaba aceptando al apuesto oficial. Temerosa de que su prometido llegue a enterarse de lo que todo el mundo sabe en la Corte, María le revela la verdad dos semanas antes de la boda. Kasackij, furioso, abandona a su novia y el ejército, decidido a ingresar en un convento.

Tras tres años de vida monacal y recogimiento, Kasackij es ordenado sacerdote y adopta el nombre de Sergio. Siete años después, es enviado a un monasterio cerca de la ciudad. Pero los antiguos fantasmas persiguen al Padre Sergio, y desgarrado por esa lucha interior, resuelve recluirse como ermitaño en una cabaña. Dos años más tarde, durante el carnaval, recibe la visita de una licenciosa divorciada, que solicita su ayuda, pero que en realidad pretende conquistarle. Para evitar caer en la tentación, el Padre Sergio se corta un dedo.

A los siete años, la fama de santón del Padre se ha extendido por los alrededores, convirtiéndose la ermita donde vive en centro de peregrinación. Un día, en atención a las súplicas de un afligido padre, acepta ver a su hija enferma, pero la joven le seduce. Desesperado, el Padre se despoja de sus hábitos y abandona el monasterio. Como un humilde peregrino, recorre los pue-

blos vecinos mendigando pan y alojamiento. Sin papeles de identidad, es detenido por la policía y enviado a Siberia.

Un año después de su gran film *La dama de Picas (Pikovaya dama,* 1916), Yakov Protazanov, considerado junto a Eujenij Bauer, uno de los directores más prestigiosos del momento, realiza *Otec Sergij,* basándose en una fiel adaptación que el guionista Alexander Volkov efectúa de la célebre novela inacabada de Leon Tolstoi.

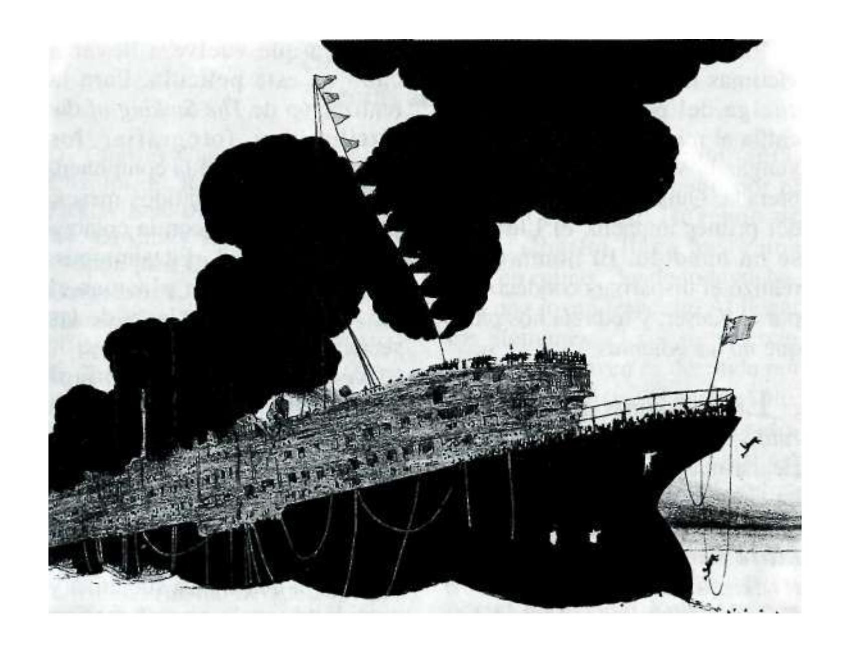
Utilizando recursos técnicos muy avanzados, la película consigue una lograda recreación de los ambientes históricos y las costumbres del siglo XIX, y los casi setenta años en los que transcurre el relato deparan imágenes de gran belleza estética, como las escenas en la corte del zar Nicolás I. En todo este lapso de tiempo, las modificaciones físicas, psicológicas y sociales acaecidas en el protagonista, están perfectamente subrayadas con la gran interpretación de Ivan Mosjoukin, convertido a estas alturas en el monstruo sagrado del cine ruso. El mérito se debe en gran parte a Protazanov y al desarrollo en sus películas de un realismo psicológico, el cual, fundamentándose en las teorías de Stanislavski, centra en el interior del ser humano el objeto de su búsqueda. Desde esa óptica, la transición del orgulloso e inquieto Príncipe Kasakij al contenido y asceta padre Sergio, adquiere una nueva perspectiva.

El estallido de la Revolución pospone el estreno de la película hasta el 14 de mayo de 1918. El éxito obtenido es tan importante, que le va a valer a la película el ser considerada como la obra más importante del cine ruso prerrevolucionario. Pero ante la creciente inestabilidad política que atraviesa el país, Protazanov opta por abandonar Rusia en 1921. No regresará de su exilio voluntario hasta 1924. Ya para entonces, configurada la definitiva estructura de la Federación de Repúblicas Socialistas Soviéticas, la nueva situación política propiciará el surgimiento de nuevas tendencias cinematográficas.

The Sinking of the Lusitania

El hundimiento del Lusitania

D: Winsor Z. McCay. **G:** Winsor Z. McCay. **F:** Winsor Z. McCay. **Ay. D:** John A. Fitzsimmons. **Animación:** Winsor Z. McCay. **P:** Winsor Z. McCay para Universal Jewel. **Dur:** 8 min. **E:** 20 de junio de 1918. **País:** EEUU.
I: Dibujos animados.



Winsor McCay, inventor de los dibujos animados, decide llevar a la pantalla el histórico crimen que impactó a la humanidad, el hundimiento del Lusitania, para lo cual es asesorado previamente por el señor Beach.

El Lusitania parte del puerto de Nueva York hacia Liverpool el 1 de mayo de 1915, llevando más de dos mil pasajeros, doscientos de los cuales son americanos. Periódicos neoyorquinos han publicado las amenazas transmitidas por la embajada germana, pero todos a bordo se sienten seguros. Alemania, que ya ha estremecido al mundo con sus asesinatos masivos, se prepara para la cobarde ofensiva.

El 7 de mayo, el Lusitania divisa las costas de Irlanda, cerca ya del final de su viaje. Pero dos horas más tarde, el barco es alcanzado casi bajo el puente por un torpedo disparado por el submarino alemán V-39. Lastimosas despedidas tienen lugar a bordo del Lusitania. Perecen 1.150 personas. Entre 114 americanos muertos están el filósofo Elbert Hubbard, el distinguido escritor Charles Klein, el multimillonario Alfred G. Vanderbilt y el empresario teatral Charles Rohman. Mientras son bajados los botes salvavidas, un segundo torpedo hace impacto en la sala de máquinas y una gran explosión tiene lugar en el barco. El Lusitania comienza a hundirse por la proa.

El mar se cubre de inocentes víctimas humanas. Un bebé que cuelga del pecho de su madre chilla al mundo, como queriendo vengar la violenta crueldad perpetada. Quince minutos después del primer impacto, el Lusitania se ha hundido. El hombre que realizó el disparo es condecorado por el Kaiser, y todavía nos piden que no les odiemos.

En las páginas del diario *Herald* y los periódicos de la cadena Hearst más tarde, Winsor McCay ha sido el creador de numerosas series de cómics, incluyendo *Little Sammy Sneeze, Hungry Henrietta, Dreams of Rarebit Friend* y, sobre todo, *Little Nemo in Slumberland,* su obra maestra. Apasionado por su trabajo, McCay busca nuevos medios de expresión en donde profundizar en el desarrollo de su arte y con esa intención se introduce en el medio cinematográfico en 1907.

Considerado el padre inventor de los dibujos animados y decidido a afrontar en plena Gran Guerra la realización de un film de propaganda, McCay recurre a un hecho histórico acontecido en 1915, el del hundimiento del buque Lusitania por un submarino alemán. Carente de ambición económica, McCay acostumbra a aparecer él mismo en sus realizaciones, a pesar de la pérdida de comercialidad que esto supone; práctica que vuelve a llevar a cabo en esta película. Para la realización de *The Sinking of the Lusitania* y fotografiar los 25.000 dibujos que la componen, McCay emplea veintidós meses, en los que cuenta con la colaboración de John A. Fitzsimmons, que se encarga de plasmar el movimiento de las olas y de las secuencias en el mar.

Teniendo en cuenta el momento histórico -la película está realizada en plena Guerra mundial- y la sensibilización que indudablemente provoca en McCay la matanza de compatriotas, se entiende que el film constituya una crítica subjetiva y partidista, en la que el motivo tratado es calificado como *«la más violenta crueldad perpetrada nunca sobre gente inocente»;* pero además, en la cinta aflora un marcado sentimiento antigermánico, como denota su queja: *«Y todavía nos piden que no les odiemos!»* -refiriéndose a los alemanes-, que delata claramente su talante propagandístico nada sutil.

A pesar de su vena patriótica y del altísimo nivel técnico alcanzado en la película, fruto del espléndido trabajo realizado por McCay y Fitzsimmons, el ámbito de distribución del film es reducido por lo que su éxito entre el gran público es, más bien, escaso.

Shoulder Arms
Armas al hombro

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Chuck Reisner. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** First National Pictures, Inc. **Dur:** 1.005 metros. **E:** 20 de octubre de 1918. **País:** EEUU. **I:** Charles Chaplin (soldado), Edna Purviance (muchacha francesa), Sydney Chaplin (sargento / Kaiser), Henry Bergman (soldado alemán / tabernero / Hinderburg), Albert Austin (oficial / soldado alemán / chófer del Kaiser), Tom Wilson (sargento norteamericano), Jack Wilson (Príncipe heredero), John Rand (soldado norteamericano), Loyal Underwood (capitán), Park Jones (soldado).

Una torpe escuadra, dentro de la cual destaca Charlot, realiza instrucción durante la Guerra Mundial. Ya en el frente, la dura vida de las trincheras: lluvia de obuses, reparto de cartas y paquetes. Charlot recibe un oloroso queso, que utiliza como arma arrojadiza contra el enemigo, luego descansa en un cobertizo medio inundado, y participa en el asalto de una trinchera alemana, haciendo trece prisioneros.

Charlot se ofrece voluntario para adentrarse en las líneas enemigas. Con ese fin se disfraza de árbol, y uno tras otro, deja sin sentido a un grupo de alemanes. Después, evita el fusilamiento de un sargento de su compañía, siendo perseguido luego por el pelotón enemigo. Huyendo de ellos, Charlot llega hasta una casa en ruinas, donde todavía habita una joven francesa. Al llegar los alemanes, él consigue escapar, pero la joven es detenida por colaboracionista. Casualmente, el Kaiser y dos altos colaboradores realizan por allí una visita a sus tropas. Vestido con el uniforme de un oficial alemán, Charlot rescata a la joven y al sargento, otra vez prisionero; se hace pasar por el chófer del Kaiser, y con sus amigos, conduce a éste hasta las líneas aliadas, donde es detenido.

En ese momento Charlot es despertado por dos soldados que le invitan a continuar la instrucción. Todo ha sido un sueño.

Considerando muy arriesgado el bromear con un tema tan candente como la Guerra Mundial en curso, son varios los compañeros, incluyendo a Cecil B. DeMille, que intentan persuadir a Charles Chaplin de que desista de desarrollar esa idea, como motivo para su segunda película con la First National. No obstante, Chaplin ha encontrado un filón de inspiración al que no está dispuesto a renunciar por lo que, desoyendo todos los

consejos, decide seguir adelante con su proyecto.

Shoulder Arms es concebida inicialmente como una película de cinco rollos. El primero de ellos ha de titularse: *La vida en el hogar,* el tercero: *La guerra* y el quinto: *El banquete.* Pero el cómico, en la intención de preservar el pasado del soldado y presentarle como un hombre del que nada se sabe, decide modificar la obra; desecha del montaje definitivo la parte inicial, ya rodada y obvia la filmación de la última parte, eliminando de ese modo todo aquello que pueda distraer la atención del poderoso discurso del film: una visión humana y profunda de lo absurdo de la vida en las trincheras.

El desagrado que ya de por sí le produce a Chaplin trabajar en exteriores *(«La concentración y la inspiración se desvanecen con el viento»,* declara), se incrementa ante la enorme ola de calor que todos los miembros del equipo se ven obligados a soportar durante el rodaje. Además, la negativa de la productora a sufragar los gastos extraordinarios que van surgiendo, determina una prolongación en los tiempos programados y dejan a Chaplin cansado y desanimado. En un momento de inseguridad, el cómico llega a confesar a su amigo Fairbanks, la tentación de tirar la cinta al cesto de los papeles. *Doug,* que no para de reírse al visionar la cinta en un pase privado, devuelve a Chaplin la objetividad, haciéndole ver su error.

Estrenada el 20 de octubre de 1918 en el Strand Theatre de Nueva York, le película alcanza pronto una enorme resonancia mundial y aunque no faltan los que critican sus tintes pacifistas, -el armisticio aún no se ha firmado-, la gran mayoría la aclama como la obra maestra que es.

Carmen
Carmen

D: Ernst Lubitsch. **G:** Hanns Kraly, Norbert Falk, basado en la novela homónima de Prosper Mérimée. **F:** Alfred Hansen, Theodor Sparkühl. **D.A.:** Kurt Richter, Karl Machus. **Ves:** Ali Hubert. **M:** Leo Spiess. **P:** Projektions-A.G. Union, Berlín. **Dur:** 106 min. **E:** 20 de diciembre de 1918. **País:** Alemania.

I: Pola Negri (Carmen), Harry Liedtke (Don José Navarro), Leopold von Ledebour (Escamillo, el torero), Grete Diercks (Dolores), Wilhelm Diegelmann (guardián de prisiones), Heinrich Peer (oficial inglés), Margarete Kupfer (posadera), Sophie Pagay (la madre de Don José), Paul Conradi (Don Cairo, contrabandista), Max Kronert (otro contrabandista).



El sargento José Navarro llega a su casa para disfrutar de un breve permiso. Allí le esperan su madre y su novia Dolores. Antes de partir para Sevilla, José jura a Dolores fidelidad eterna. La alegría del pueblo sevillano se desata al paso de los militares. En el barrio gitano, la bella Carmen coquetea con José mientras éste lee una carta de su novia.

Durante su trabajo en la fábrica de tabaco, Carmen apuñala a una compañera tras una disputa, siendo detenida. Es conducida a la cárcel por José, pero en un descuido de éste Carmen se escapa por entre las callejuelas de la ciudad, y como consecuencia, José es degradado y encarcelado. Carmen, que se siente culpable, decide procurar la fuga del soldado, pero José no acepta su ayuda. Tras ser puesto en libertad, José recibe la visita de Dolores, pero para entonces su corazón ya pertenece a Carmen. Tan cegadora pasión le lleva a desatender sus obligaciones y a permitir el paso de unos ladrones, amigos de la gitana, cerca del puesto de guardia que él vigila. Un día, en una pelea a espada, José da muerte a un superior que también está interesado en la gitana. Obligado a huir, José busca refugio en la sierra, al lado de los bandoleros.

En un viaje a Gibraltar, Carmen conoce al torero Escamillo, con quien promete citarse. Descubiertos por los soldados, los bandoleros son diezmados en las montañas; José y Carmen logran huir y llegarse hasta Sevilla. En la ciudad, Carmen, quien no oculta ya su desinterés por José, acompaña a Escamillo hasta la plaza de toros. Mientras tiene lugar la corrida, José, cegado por los celos, apuñala a su amada Carmen hasta matarla.

Mientras el frente Oeste alemán se derrumba, Lubitsch comienza en los estudios Tempelhof el rodaje de *Carmen.* La obra de Bizet-Merimée es considerada por Paul Davidson, presidente de la Unión-Film, un tema de éxito seguro; convicción que el productor basa en la aceptación popular obtenida por las

numerosas versiones que la preceden, entre las que destacan la de DeMille con Geraldine Farrar, y la de Theda Bara para la Fox, ambas de 1915, la rodada por Chaplin con Edna Purviance en 1916.

Lubitsch acepta la sugerencia de Davidson de que sea Pola Negri, una polaca traviesa y temperamental, a decir del realizador, la que interprete a Carmen; siendo Harry Liedtke, un actor forjado en la «troupe» de Max Reinhardt y habitual colaborador de Lubitsch, el encargado de darle réplica.

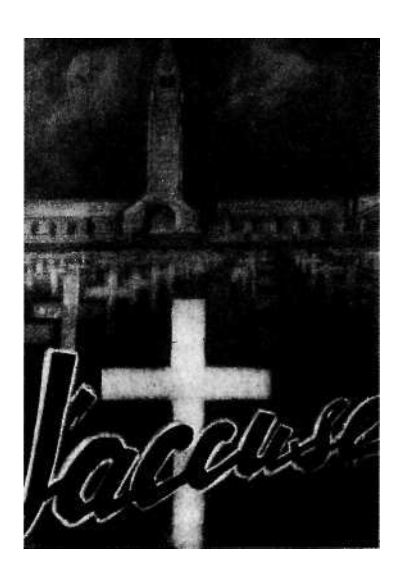
La película destaca por su buena ambientación y en ella, todos los detalles están cuidados al máximo. Las calles y rincones de la Sevilla del siglo XIX están ingeniosamente recreados sin que falte nada. Sierras salvajes transitadas por bandoleros, rústicas tabernas populares y mugrientas cuevas gitanas son vistosamente reconstruidas, otorgando al conjunto la soltura de un ballet narrado.

El film se estrena en el Union-Theatre Kurfürstendamm de Berlín el 20 de diciembre de 1918. La recientemente finalizada contienda ha dejado a la ciudad sumida en un absoluto caos; lo que no impide que la población, en un intento de evadirse de la realidad, busque refugio en los cines. Además de constituir un gran éxito de público, la crítica la elige la mejor película alemana del año y destacan tanto la labor del realizador como la desenfadada actuación de Negri, que van a situarse en la cumbre de la cinematografía europea. En EEUU, el estreno del film tiene lugar tres años después, bajo el título de *Gypsy Blood*, obteniendo igualmente, una espléndida acogida.

1919

J'Accuse
Yo acuso

D: Abel Gance. **G:** Abel Gance, Blaise Cendrars. **F:** Léonce-Henry Burel, Marc Bujard, Maurice Forster. **Mon:** Andrée Danis, Abel Gance. **Ay. D:** Blaise Cendrars. **P:** Charles Pathé (con el apoyo del Servicio cinematográfico de la Armada). **Dur:** 5.250 metros. **E:** 25 de abril de 1919. **País:** Francia.
I: Séverin-Mars (François Laurin), Romuald Joubé (Jean Diaz), Marise Dauvray (Edith Laurin), Maxime Desjardins (Maria Lazaro), Angèle Guys (Angèle), Camille Decori (Madre de Jean), Blaise Cendrars, Elizabeth Nizan, Pierre Danis.



Orneval, en la Provenza. En casa con su mujer Edith, Fran-ois bebe tras una cacería. Jean Diaz, en otro tiempo novio de Edith, es ahora un poeta y escribe la obra *Los pacíficos*. François odia y siente celos de Jean, que antes fuera su amigo.

Al entrar Francia en guerra, una multitud enfervorizada lo celebra por las calles. François se alista y Jean es enviado como teniente al mismo lugar. La amistad vuelve a unirles cuando Jean, tomando el lugar de François, arriesga su vida en una peligrosa misión.

Pasado un tiempo, Jean regresa a Orneval, donde ya nada es como antes. El pueblo ha sido duramente castigado, por la contienda y la madre de Jean ruega a Dios que pida cuentas a los responsables de tan terrible caos.

Cuando François llega al pueblo de permiso, descubre que Edith tiene una hija, Angela, y responsabiliza de ello a Jean, al que intenta matar. Edith confiesa entonces a su marido que Jean nada tiene que ver, siendo un soldado alemán el culpable de su maternidad.

En el frente de Verdún, Jean, ahora un soldado más, pierde la razón mientras François cae gravemente herido. Al día siguiente de la victoria, François muere en el hospital dando la mano a Jean, después de reconocer a la niña y pedir a su amigo que si sobrevive cuide de las dos mujeres.

Al volver a casa, Jean cuenta a Edith su visión: las víctimas de la guerra se levantan de los campos de batalla y preguntan si su sacrificio ha servido para algo. Jean, cada vez más atormentado por esas terribles pesadillas, pide a la muerte que se lo lleve, ya que sólo así podrá conseguir la paz interior que necesita.

Abel Gance forma parte de la *nueva ola* de cineastas franceses que, liderados por Louis Delluc y con confesada voluntad vanguardista, buscan una reorientación del cine en su país. De entre toda la escuela impresionista -en la que se incluyen Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein- es Gance el que destaca como el más grandilocuente y visionario.

Aunque producido con el concurso del Servicio Cinematográfico de la Armada Francesa, el film no es la propaganda de guerra que muchos esperan. Por el contrario, se trata de una película pacifista en la que algunos ven un marcado sentimiento antimilitarista, y dado que en estos tiempos la sensibilización patriótica es denominador común en un gran sector de población, no es de extrañar que la orientación del film vaya a acarrear a Gance algunos problemas.

J'acuse se convierte en un amasijo de espectaculares movimientos de masas, impactantes efectos de pantalla dividida, expresivos primeros planos y delirantes escenas, en una de las cuales, los muertos en combate se levantan de los campos de batalla y preguntan reprochantes si su muerte ha servido para algo. Pero toda esta desmesura, que en ocasiones bordea el ridículo, no impide evidenciar la sinceridad, fuerza y sentido fílmico del que Gance hace gala, y que en sus mejores momentos le emparentan con Griffith.

La película supone una denuncia de la inutilidad de la guerra y de la inconsciencia de los que, conociendo sus consecuencias, arrastran a los suyos al terrible caos de destrucción y miseria. En su alegato, el director intenta impactar en el espectador y hace de los simbolismos y lo macabro moneda de cambio, dando ya muestras de un naciente lirismo ganceriano.

El film obtiene, tras su estreno el 29 de abril de 1919, una resonancia considerable, y será objeto de un *remake* por el mismo autor en la década de los 30.

Broken Blossoms
Lirios rotos / La culpa ajena

D: David Wark Griffith. **G:** David W. Griffith basado en *The Chink and the Child* de Thomas Burke. **F:** Billy Bitzer, Karl Brown. **E.E.:** Hendrik Sartov. **Mon:** James E. Smith, Rose Smith. **D.A.:** Wilfred Buckland, Cedric Gibbons, Charles E. Baker. **Consejero Técnico:** Moon Kwan. **Ay. D:** Henry Carr. **M:** Louis Ferdinand Gottschalk, David W. Griffith. **R:** David W. Griffith. **P:** David W. Griffith Inc. para Aircraft-Paramount. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 107 min. **E:** 13 de mayo de 1919. **País:** EEUU.

I: Lilian Gish (Lucy), Richard Barthelmes (Cheng Huan) Donald Crisp *(Battling* Burrows), Arthur Howard (el manager de Burrows), Edward Peil *(Evil Eye,* el tendero chino), Norman Selby *(El Tigre,* un boxeador), George Béranger (el espía), Moon Kwan (monje budista), Wilbur Higby (policía londinense), Ernest Butterworth.



En un puerto de China, Cheng Huan ora en el templo poco antes de iniciar su viaje a Occidente, portador de mil sueños y deseoso de propagar por doquier el pacífico mensaje de Buda.

Años más tarde, en el humilde barrio londinense de Limehouse, Cheng Huan es un comerciante chino que no ha logrado ver cumplidas sus expectativas. En el mismo barrio vive *Battling* Burrows, un boxeador alcohólico que desahoga sus frustraciones maltratando a Lucy, su adorable hija adoptiva de quince años.

Tras una de las habituales palizas, Lucy se escapa de casa y llega por azar hasta el comercio de Cheng Huan. El oriental la recoge, la cuida y la trata con afecto, un sentimiento hasta ese momento desconocido para la joven.

Después de un combate de boxeo, *Battling* es informado del paradero de su hija por un tendero chino. Iracundo, acude a recoger a Lucy y, aprovechando la ausencia del comerciante, se la lleva a casa, donde la apalea hasta matarla.

Horrorizado ante la falta de la joven y los signos de violencia

que encuentra en su casa, Cheng Huan coge una pistola y se dirige a la casa del boxeador. Al ver a su lirio blanco sin vida, dispara sobre Burrows y, tras ofrecer simbólicamente unas flores a su amada, se quita la vida.

El importante fracaso comercial de *Intolerance* en 1916, representa para David W. Griffith un punto de inflexión negativo en su carrera. Bien es cierto, que en 1919 nadie discute todavía su condición de maestro del cine, pero sí que comienza a dudarse en Hollywood que el realizador pueda volver a superarse a sí mismo.

Basándose en el cuento *The Chink and the Child,* del libro *Limehouse Nights* de Thomas Burke, Griffith nos presenta una historia triste, que una vez más tiene como telón de fondo la intolerancia. La relación del padre con su hija y con el mundo que le rodea podría ser definida de esta manera. ¿O tal vez nuestro respeto por Griffith se convierte en benevolencia, y la moral victoriana del director esté realizando una apuesta mas fuerte? Las escenas de crueldad, de tortura moral y física, nos son mostradas detenida y repetidamente. No nos queda sino un profundo sentimiento de impotencia al observar el martirio de un ser inocente y desvalido, para el que ni siquiera se nos ofrece esperanza.

Tratando de explicar esta peculiaridad de Griffith, se habla de *el gusto por la desgracia,* refinado eufemismo para definir una exploración tan explícita de las conductas primitivas, que su exposición raya el sadismo abigarrado que, por otra parte, resulta imprescindible para provocar la catarsis final. El espectador sonríe cuando el hombre amarillo, paradigma del pacifismo, levanta su arma para asesinar al malvado, y el realizador también, al comprobar, que con su depurada técnica narrativa, ha conseguido su objetivo: convertir al público en cómplice.

Lillian Gish borda su papel y nos ofrece con él momentos inolvidables. El temor reflejado en su rostro en la escena del trastero o la forzada mueca que provoca con sus dedos al ser obligada a sonreír, nos acompañarán siempre.

El 13 de mayo de 1919 tiene lugar en el George M. Cohan Theatre de Nueva York el estreno de la película. *Broken Blossoms* consigue un gran éxito de taquilla, llegando a recaudar 700.000 dólares, ocho veces más de lo que había costado.

The Miracle Man

El milagro

D: George Loane Tucker. **G:** George Loane Tucker, basada en la historia corta de Frank Louis Packard: *The Miracle Man,* y en la obra del mismo título de George M. Cohan. **F:** Philip Rosen, Ernest Palmer. **D. A.:** Ferdinand Pinney Earle. **Ay. D:** Chester L. Roberts. **P:** Mayflower Photoplay Corporation. **Dis:** Paramount-Artcraft Pictures. **Dur:** 8 rollos. **E:** 31 de agosto de 1919. **País:** EEUU.
I: Thomas Meighan (Tom Burke) Betty Compson (Rose), Lon Chaney (el Rana), J.M. Dumont (el Drogadicto), Joseph J. Dowling (el Patriarca), W. Lawson Butt (Richard King), Elinor Fair (Claire King), Fred A. Turner (Mr. Higgins), Lucille Hutton (Ruth Higgins), Frankie Lee.

En su guarida del barrio chino, unos estafadores se reparten el botín de su último robo. Ellos son cuatro: «el Rana», un mendigo contorsionista, «el Drogadicto», el jefe del grupo Tom Burke y su novia, la bella y despiadada Rosa. Interrumpiendo el reparto, Tom lee al resto del grupo una noticia de un periódico, según la cual un hombre sordomudo, apodado «el Patriarca», posee unos poderes curativos con los que ha logrado ganarse el afecto de la sociedad en la que vive. Tom propone un plan para aprovecharse del sordomudo, con cuya materialización, piensa él, pueden lograr una auténtica fortuna. Tras refrendar la idea, todos acuerdan esperar la llamada de su jefe para entrar en acción.

Semanas más tarde, Tom informa a su novia que él ya ha conseguido ganarse la confianza del sanador y que, mediante una estratagema, prepara su llegada al pueblo. Tras la integración de Rosa en la comunidad y continuando con el plan previsto, «el Rana» se presenta ante «el Patriarca», y mediante un aparatoso número en el que ponen de manifiesto sus habilidades, asombra a la multitud con su curación. Pero poco después, una auténtica curación tiene lugar cuando Clara King, una inválida hija del rico magnate Richard King, se levanta de su silla de ruedas. Tom se apresura a extender un cheque al «Patriarca», lo que mueve a los asistentes a realizar multitud de donaciones. La extrañeza se apodera de Tom cuando sus amigos no acuden al reparto del dinero.

El hecho que han presenciado les ha marcado profundamente hasta el punto de modificar sus conductas en la vida. «El Drogadicto» se ha enamorado y abandona la droga. «El Rana» se dedica enteramente a cuidar al «Patriarca», mientras que Rosa re-

chaza -por su amor a Tom- la propuesta del rico King de convertirla en su esposa. Al morir «el Patriarca», los cuatro amigos deciden continuar con su obra, y emplear el dinero en buenas acciones.

Después del enorme éxito obtenido con su largometraje *Trqffic in Souls* (1913), que llega a recaudar medio millón de dolares, ciertos problemas con la productora (la IMP de Carl Laemmle) hacen que George Loane Tucker se marche a Gran Bretaña, donde va a realizar varias películas. A su vuelta a los EEUU en 1917, Tucker dirige *Virtuous Wives* (1918), y más tarde, él mismo escribe el guión de *The Miracle Man*, basándose en una exitosa obra teatral de George M. Cohan, a su vez inspirada en una historia corta de Frank L. Packard.

La película describe las hazañas de una banda de estafadores que finalmente deciden consagrar su vida a buenos propósitos, transmitiendo el mensaje optimista de que los buenos sentimientos de las personas sólo están esperando una oportunidad para aflorar a la superficie. Por encima de la correcta realización y del tono melodramático del film, destaca la sorprendente actuación de Lon Chaney, un actor poco conocido, a pesar de haber trabajado en más de 90 películas, casi siempre como actor de reparto y ocasionalmente como director y productor. Chaney impresiona su creación de falso mendigo y la escena de la falsa curación milagrosa a manos del Patriarca ha quedado en los anales: sobrecoge ver cómo su retorcido cuerpo, tras fuertes convulsiones, recupera la forma erguida.

Estrenado en el George M. Cohan Theatre de Nueva York el 31 de agosto de 1919, el film alcanza un excepcional éxito de taquilla, obteniendo dos millones y medio de dólares de recaudación. Además, lanza a la fama a Lon Chaney, Thomas Meighan y Betty Compson, convirtiéndose, junto a *Lirios Rotos (Broken Blossoms)* de Griffith, en la película más popular del año. Tucker sólo va a poder rodar una película mas, *Ladies Must Live*, antes de morir en Los Angeles el 20 de junio de 1921, víctima de una enfermedad renal incurable.

Madame Dubarry

Madame Dubarry

D: Ernst Lubitsch. **G:** Fred Orbing (Norbert Falk), Hanns Kraly. **F:** Theodor Sparkühl, Fritz Arno Wagner. **D.A.:** Kurt Richter, Karl Machus. **D.T.:** Kurt Waschneck. **Ves:** Ali Hubert. **M:** Alexander

Schirman. **P:** Projektions-A.G. Union. **Dis:** Universum Film A. G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 120 min. **E:** 18 de septiembre de 1919. **País:** Alemania.
I: Pola Negri (Jeanne Vaubernier, luego Mme Dubarry), Emil Jannings (Luis XV), Reinhold Schünzel (Duque de Choiseul, ministro de Estado), Harry Liedtke (Armand de Foix), Eduard von Winterstein (Conde Jean Dubarry), Karl Platen (Guillaume Dubarry), Paul Biensfeldt (Lebel, un sirviente real), Magnus Stifter (Don Diego, embajador español), Willi Kaiserheyl (Comandante de la guardia), Else Berna (Duquesa de Gramont).

Jeanne Vaubernier es una bella y coqueta dependienta, amante del estudiante Armand de Foix, al que abandona cuando conoce al embajador español Don Diego. En el baile de la ópera, Armand da muerte, en duelo al embajador y es detenido. El conde Dubarry se lleva a Jeanne a su mansión, y la joven se deja seducir por él. Dubarry, que se encuentra en la bancarrota, envía a Jeanne a ver al ministro Choiseul para intentar el cobro de unos derechos.

Aunque fracasa en su misión, su presencia no pasa desapercibida para el rey Luis XV, que la manda buscar. Al poco tiempo, Jeanne se ha convertido en la favorita del monarca, para quien los asuntos de estado pasan **a** un segundo plano. La muchacha pide al soberano que indulte a Armand, que ha sido condenado a muerte, a lo que el rey accede inmediatamente. Más tarde, haciendo valer su influencia, logra que su ex-amante sea ascendido de granadero a teniente.

El pueblo, harto de su desmesura, hace objeto de sus chanzas a Jeanne, mediante cancioncillas satíricas. Tratando de evitarlo, el rey decide presentarla en la corte, pero para ello se requiere un título nobiliario. Jeanne se casa con Guillermo Dubarry, pero en su presentación el pueblo, que la abuchea, es brutalmente reprimido. Madame Dubarry recibe a Armand en sus aposentos. Este se desespera al enterarse de que su suerte se la debe a la favorita del rey, y abandona las armas.

Durante uno de sus juegos, el rey cae enfermo de viruela negra y al poco muere. El nuevo monarca Luis XVI ordena el destierro de Madame Dubarry. El pueblo, que paulatinamente ha ido tomando conciencia de su situación, se subleva. Es la Revolución, la toma de la Bastilla por los insurrectos. Los nobles son enviados al cadalso. Armand es el presidente del tribunal revolucionario que condena a muerte a Madame Dubarry. Arrepentido, intenta salvarla pero, al ser descubierto, es abatido de un disparo. Madame Dubarry es ejecutada en la guillotina.

En medio de una Alemania arruinada tras la Gran Guerra,

con el hambre y la escasez haciendo mella en la población, Lubitsch se dispone a realizar, según refiere su productor, el film más grande de todos los tiempos. Su tema es un episodio de la historia de Francia. A pesar de todos estos problemas, la película no sólo sigue adelante, sino que además no le son escatimados ni libertad ni medios al realizador berlinés.

Madame Dubarry es el gran film histórico de Lubitsch, una película donde el director se permite experimentar con los decorados, el vestuario y la interpretación. Dejando a un lado el trasfondo real de los hechos, Lubitsch presenta una Revolución Francesa motivada por los excesos de la favorita del rey y desarrolla toda su fina ironía al mostrarnos la grandeza de la nobleza francesa. En el reparto destaca la figura de la Dubarry, muy bien recreada por una espontánea Pola Negri, quien traduce a la perfección la ordinariez de su personaje y Emil Jannings, correcto como el empolvado monarca, en un papel inicialmente pensado para Eduard von Winterstein.

El estreno se efectúa el 18 de septiembre de 1919 y sirve para inaugurar el UFA-Palast am Zoo de Berlín, el más suntuoso teatro del país. El éxito del film es estruendoso, catapultando a los protagonistas, director, productora y al cine alemán, al primer plano de la cinematografía europea y mundial. Convenientemente disfrazada como *«un espectáculo europeo»*, el 12 de Diciembre de 1920 tiene lugar su premier en Nueva York bajo el título de *Passion*. Esto no impide que, al descubrir su verdadero origen, antiguos combatientes de la Legión Americana intenten conseguir la retirada del film. Pero el público, ajeno a las tensiones políticas, abarrota las salas propiciando la total apertura del mercado americano al cine alemán.

Herr Arnes pengar

El tesoro de Arne

D: Mauritz Stiller. **G:** Mauritz Stiller, Gustaf Molander, basada en la obra de Selma Lagerlof. **F:** Julius Jaenzon, Gustaf Boge. **D.A.:** Alexander Bakó, Harry Dahlström. **Ves:** Axel Esbensen. **P:** Svensk Biografteatern. **Dur:** 99 min. **E:** 22 de septiembre de 1919. **País:** Suecia.

I: Richard Lund (Sir Archie), Hjalmar Selander (Herr Arne), Concordia Selander (su esposa), Mary Johnson (Elsalill), Wanda Rothgardt (su nieta), Axel Nilsson (Toranin), Stina Berg (posadera), Erik Stocklassa (Sir Reginal), Gösta Gustafson (el sacerdote), Gustav Aronson (el patrón del barco).

Siglo XVI en Dinamarca. Sir Arne es poseedor de una gran fortuna y vive feliz con su familia. Un día, su esposa tiene una visión premonitoria a la que Sir Arne no concede demasiada importancia. Poco después, tres mercenarios escoceses hambrientos descubren la rica granja de Sir Arne. Tras prender fuego al edificio y matar a sus habitantes, los mercenarios escapan llevándose el tesoro de Arne. La joven Elsa, que asiste a la muerte de su hermana, es la única superviviente, siendo recogida en el humilde hogar de Toranin.

El hielo detiene a los mercenarios en el puerto de Marstrand, lo que propicia que el jefe de éstos, Sir Halmar, conozca a Elsa, que ha perdido las ganas de vivir. Del encuentro, sin embargo, surge el amor y Sir Halmar propone a Elsa irse con él.

Pero un día, la muchacha escucha horrorizada una conversación en la que su enamorado reconoce ser el asesino de Sir Arne y de su hermana. El deseo de justicia vence al amor, y Elsa denuncia el hecho a los soldados. El deshielo del mar anticipa la partida y cuando Sir Halmar acude a buscar a Elsa, ésta le confiesa que lo ha delatado. Sir Halmar le reprocha su acción mientras los soldados y los escoceses entablan una encarnizada batalla. En ella Elsa resulta muerta, y Sir Halmar logra escapar. El cuerpo de Elsa es llevado a hombros por una amplia comitiva fúnebre. Mas tarde, el asesino de Sir Arne es arrestado y condenado a pagar su crimen.

Si bien en un primer momento es Víctor Sjöström, el reputado realizador de *Érase una vez un hombre (Terje Vigen,* 1917) y *Los proscritos (Berg-Ejvind och hans hustru* 1918), el elegido por la productora para la realización del film, una postrera decisión de Sjöström delega tal función en su compañero y amigo Mauritz Stiller. Sin embargo, la adaptación cinematográfica que de la novela de Selma Lagerlöf *Herr Arnes Penningar* realizan Stiller y Gustaf Molander, provoca en la escritora un enorme disgusto. Ciertamente, aunque gran parte de los intertítulos de la película constituyen reproducciones casi literales de la novela, por otro lado, existen pequeñas diferencias textuales, que contienen a menudo dobles intenciones y *elementos nuevos* que, si bien no se alejan básicamente de la historia original, conceden a la película un enfoque diferente.

Además del magistral sentido del ritmo que Stiller logra imprimir a la cinta, destaca la espléndida fotografía de Julius Jaenzon, que capta los magníficos escenarios naturales. De ese modo, las escenas del incendio de la casa de Sir Arne mientras los mercenarios huyen con el tesoro o las de la procesión fúnebre

sobre el hielo, portando el cadáver de Elsa, resultan bellas e inolvidables.

Ayudado por una gran labor interpretativa, en la que destaca la frescura y transparencia de Mary Johnson dando vida a la torturada Elsalill, Stiller construye un poema de contrarios sentimientos en donde amor y justicia luchan entre sí; una sinfonía ética cargada de simbolismos, que se esfuerza por revelarnos la fatalidad que inexorablemente se cierne sobre la vida de los personajes.

La película se estrena el 22 de septiembre de 1919 en Estocolmo. Su éxito hace que el film sea distribuido en una veintena de países y proporciona el estrellato a Mary Johnson, que ya comienza a ser apodada *«la Lilliam Gish sueca»*.

Die Spinnen
(Der Goldene See / Das Brillantenschiff)
Las arañas
(El lago de oro / El barco de los brillantes)

D: Fritz Lang. **G:** Fritz Lang, según su propio argumento. **F:** Emil Schünemann, Karl Freund, Carl Hoffmann. **D.A.:** Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse, Heinrich Umlauff, Hermann Warn. **D.T.:** Heinrich Umlauff. **P:** Erich Pommer para Decla-Film-Ges. Holz & Col. Berlín. **Dur:** 80 y 94 min. **E:** 3 de octubre de 1919. **País:** Alemania.
I: Carl de Vogt (Kay Hoog), Ressel Orla (Lio Sha), Lil Dagover (Naela, sacerdotisa del sol), Georg John (Dr. Telphas / el Maestro), Paul Morgan (experto / judío), Rudolf Lettinger (John Terry), Thea Zander (Ellen Terry), Reiner-Steiner (el capitán), Edgar Pauli («Cuatrodedos» John), Friedrich Künhe (AIl-Hab-Mah, el yogi).

1.- El lago de oro. Kay Hoog, un aventurero de San Francisco, encuentra en el mar una botella con un mensaje, en el cual un profesor relata haber sido capturado por unos incas poseedores de un inmenso tesoro. Por la búsqueda del mismo, Hoog entra en competición con «Las Arañas», una sociedad internacional de bandidos que dirige Lio-Sha.

En Perú, Hoog accede a la caverna del tesoro con Naela, una joven sacerdotisa del sol, a la que ha salvado la vida. El Gran Sacerdote hace prisionera a Lio-Sha, pero Hoog irrumpe en el templo poco antes de que agentes de «las Arañas» se enfrenten con los nativos. La ciudad es destruida y el tesoro se pierde en el fondo del mar. Ya en San Francisco, Lio-Sha confiesa su amor a Hoog, pero éste,

que ama a Naela, le rechaza. Despechada, Lio-Sha manda matar a la sacerdotisa. Hoog, furioso, jura acabar con la organización.

2.- El barco de los brillantes. Desde el subsuelo, «las Arañas» intentan conseguir el fabuloso diamante *La cabeza de Buda,* con el que esperan asegurarse la dominación de Asia. A través de un fakir averiguan que John Terry, el rey de los diamantes, lo posee en Londres. Los bandidos logran abrir la caja fuerte del millonario pero, al no encontrar la piedra, raptan a Ellen, la hija de Terry. El millonario confiesa a Hoog no saber nada del diamante, robado siglos atrás por un antepasado suyo.

Siguiendo las indicaciones de un viejo libro, Hoog llega a las islas Malvinas donde descubre el tesoro, pero es capturado por «las Arañas». Hoog logra escapar, consiguiendo de esta manera sobrevivir a los gases venenosos que, emanados de un volcán, le cuestan la vida a Lio-Sha. En Londres, con la ayuda de la agencia Pinkerton, Hoog libera a Ellen, que había sido hipnotizada.

Los seriales cinematográficos están de moda en estos años, como lo prueba el éxito alcanzado en todo el mundo por Fantomas, Judex, Paulina o Nick Carter, por citar sólo los más destacados. Sumándose a esa tendencia, la Decla-Film se plantea la realización de *Die Spinnen,* un proyecto que inicialmente piensa desarrollar en cuatro episodios, y cuya puesta en escena oferta a su autor: Fritz Lang, un joven director que sólo cuenta, hasta el momento, con dos películas en su filmografía.

Inspirándose en las historias de aventuras de las que Lang es un apasionado, el realizador vienés configura un nutrido universo fantástico donde no faltan sociedades secretas, exóticas delincuentes femeninas, ciudades subterráneas, civilizaciones antiguas y tesoros perdidos. Toda esta exuberancia temática es mostrada en magníficas imágenes con las que Lang, además de combinar con acierto la pureza escénica con la profusión de elementos narrativos, nos descubre su tendencia hacia lo arquitectónico.

Junto a los componentes melodramáticos, sensacionalistas y festivos presentes en el film, Lang demuestra saber iluminar otros aspectos más interiores mediante un inteligente manejo de simbolismos, repeticiones de objetos o simetrías, que convierten la película en algo más que un simple regalo para la vista.

La primera parte, *El lago de oro (Der Goldene See),* se estrena en Berlín el 3 de octubre de 1919. Tras ella, Lang rueda *Harakiri,* y cuando se dispone a dirigir *El gabinete del Dr.*

Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari), el éxito de *Die Spinnen* le obliga a abandonar precipitadamente este último proyecto, para hacerse cargo de la segunda parte de la serie y que, a la postre, será la última. Con el título *El barco de los brillantes (Das Brillantenschiff)*, se estrena el 13 de febrero de 1920 en Berlín, siendo así mismo muy bien acogida.

Simultáneamente a los films, el realizador publica una versión literaria de *Die Spinnen* que obtiene una notable difusión.

Blind Husbands

Maridos ciegos / Corazón olvidado / El engaño

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim, adaptación de su obra *The Pinnacle*. **F:** Ben I. Reynolds, William H. Daniels. **Mon:** Frank Lawrence, Viola Lawrence, Eleanor Frie, Grant Whytock. **D.A.:** Erich von Stroheim. **R:** Liliam Ducey. **P:** Carl Laemmle para Universal Jewell. **Dur:** 7.710 pies. **E:** 19 de octubre de 1919. **País:** EEUU.

I: Sam De Grasse (Dr. Robert Armstrong, el marido), Francellia Billington (Margaret, la mujer), Erich von Stroheim (teniente Von Steuben. el otro hombre), T. H. Gibson Gowland (Sepp, el guía de montaña). Fay Holderness (la camarera vampiresa), Ruby Kendrik (un joven de la aldea), Valerie Germonprez (mujer en luna de miel), Jack Perrin (marido en luna de miel), Richard Cummings (el médico de la aldea), Louis Fitzroy (el cura de la aldea).



Hasta un hotel del pequeño pueblo de Cortina llegan a pasar unas vacaciones el Dr. Robert Armstrong, famoso cirujano americano, con su mujer Margaret y el teniente Erich von Steuben, oficial de caballería australiana y conquistador empedernido. El teniente no pierde ocasión de cortejar a Margaret en la fiesta de transfiguración. Pese a sentirse desatendida por su marido, la mujer le rechaza.

Von Steuben aprovecha las repetidas ausencias del doctor,

que acude a atender a una mujer luego, al auxilio de unos montañeros perdidos, para insistir en su acoso, consiguiendo entrar en el dormitorio de Margaret y besarla.

Al día siguiente, el doctor, su mujer y el teniente se detienen a pernoctar en un albergue en la base del Pinnacle. Por la noche, Margaret escribe una nota al teniente quien, al leerla, intenta pasar a su habitación, pero se confunde y entra en la de Sepp, un montañero. El celo de éste impedirá a Steuben perpetrar finalmente sus intenciones.

Por la mañana, Armstrong y Steuben inician la ascensión del Pinnacle y una vez en la cima, el doctor descubre casualmente la nota de su mujer entre las pertenencias del teniente. Para evitar su lectura, Steuben lanza el papel ladera abajo y ante las explicaciones que le son pedidas por el doctor, el militar le asegura que su mujer ha prometido unirse con él. Armstrong abandona al teniente en la cima, y en su descenso encuentra la nota de Margaret, donde ésta pide al teniente que la deje en paz, ya que quiere a su marido. Tras leerla, resbala y cae entre las rocas.

Margaret, que ha tenido un presentimiento, asciende a la montaña con Sepp y unos militares, quienes rescatan con vida a Armstrong, sin poder evitar que Steuben se despeñe.

Al día siguiente, el doctor abandona el albergue con su esposa mientras la corteja.

Finalizada la Gran Guerra, el mercado cinematográfico de *«malvados y prusianos»*, en cuyos papeles el actor Erich von Stroheim está especializado, ha comenzado a agotarse. Esta circunstancia, unida a su gran tenacidad, le llevan a convencer al productor Carl Laemmle de la conveniencia de llevar a la pantalla un guión suyo: *El Pinnacle*, que supuestamente ha de costar muy poco dinero y del cual el propio Stroheim será intérprete y director.

Con inusual osadía, la película aborda el tema del triángulo amoroso, que aquí componen un médico atareado, su desatendida esposa y un seductor sin escrúpulos, espléndidamente interpretado por Stroheim y al que el actor-director aporta ciertos rasgos con los que también gusta presentarse a sí mismo. Bajo el pretexto de un film moralista, el realizador muestra el vicio con un atrevimiento nada común y además, su mensaje resulta intencionadamente ambiguo. El duelo final entre los dos hombres en la cima de una montaña de morfología fálica, constituye el climax de la película e ilustra perfectamente el realismo pictórico que inunda toda la cinta.

La minuciosidad de Stroheim, retocando constantemente el

guión sobre la marcha y el progresivo crecimiento del plan de rodaje, hacen que el presupuesto comience a aumentar. Paralelamente, la Universal, en un intento por asegurar que el éxito del film compense su elevado coste, realiza una intensa campaña publicitaria por todo el país, con lo que el gasto total asciende finalmente a 250.000 dólares.

Poco antes de su estreno, que tiene lugar en el Rialto Theatre de Washington el 13 de octubre de 1919, la película pasa a llamarse *Blind Husbands.* El film es un auténtico acontecimiento y el debut de Stroheim, al que algunos críticos ya comparan con Griffith, resulta ser el más impactante habido hasta el momento como realizador en toda la historia de Hollywood.

Male and Female

Macho y hembra / El admirable Crichton

D: Cecil B. DeMille. **G:** Jeannie McPherson, basada en la obra *The Admirable Crichton* de James M. Barrie. **F:** Alvin Wyckoff, Karl Strüss. **Mon:** Anne Bauchens. **D.A.:** Wilfrey Buckland. **Ves:** Mitchell Leisen, Paul Iribe. **P:** Cecil B. DeMille para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dis:** Paramount-Artcraft Pictures. **Dur:** 107 min. **E:** 30 de noviembre de 1919. **País:** EEUU.
I: Gloria Swanson (Lady Mary Lasenby), Thomas Meighan (William Crichton), Lita Lee (Tweeny), Theodor Roberts (Lord Loam), Raymond Hatton (Ernest Wooley), Mildred Reardon (Lady Agatha Lasenby), Bebe Daniels (la favorita del rey), Robert Cain (Lord Brockehurst), Julia Faye (Susan), Maym Kelso (Lady Brockelhurst).

Un grupo de aristócratas londinenses realiza un viaje de placer a los Mares del Sur en el yate de Lord Loam. Entre ellos se encuentra la altiva Lady Mary Lasenby, prometida de Lord Brockelhurst, y su mayordomo Crichton, que es objeto de las atenciones de la doncella Tweeny. En un descuido del timonel, el barco choca contra unos peñascos y los náufragos consiguen ponerse a salvo en una isla desierta.

De todo el grupo, es Crichton, el más activo y preparado, quien, adoptando el papel de líder, explica a los demás la necesidad del trabajo en común. Las tesis de Crichton son rechazadas por los nobles y, en especial, por Lady Mary, que enfatiza su condición de mayordomo. Crichton abandona la compañía del grupo, procurándose por sí solo todo lo necesario para satisfacer sus necesidades.

La lectura de un poema sume a Crichton en un sueño, en el

que él es el rey de Babilonia y Lady Mary una esclava cristiana a la que envía a los leones por no renunciar a su fe.

Uno a uno, los náufragos, incapaces de resolver solos sus problemas, acuden a Crichton, para ponerse a sus órdenes. Hasta Lady Mary, la más obstinada, acaba aceptando la evidencia y admite como jefe al antiguo mayordomo. Con el paso del tiempo, Lady Mary se enamora de Crichton y disputa a Tweeny el amor del hombre, consiguiéndolo finalmente. En el transcurso de la ceremonia nupcial entre Mary y Crichton es avistado un barco que viene a recogerles.

La vuelta a la civilización hace que todos recuperen su rango, convirtiendo en imposible el amor de la pareja. Crichton se casa con Tweeny y Lady Mary hace lo propio con Lord Brockelhurst.

Que las comedias domésticas constituyen el género favorito de Cecil B. DeMille, lo demuestra el desenfadado tratamiento y el acertado *sello personal* con que el director ha logrado impregnar sus dos últimas realizaciones: *¡A los hombres! (Don't Change your Husband,* 1919) y *Abnegación (For Better for Worse,* 1919), ambas interpretadas por Gloria Swanson.

Male and Female es una adaptación de la obra *The Admirable Chrichton,* del escritor británico Sir James M. Barrie, autor del célebre *Peter Pan.* La modificación del título original por una frase del Génesis suscita una fuerte polémica a pesar del beneplácito de Barrie, pero obedece tanto a la pretensión de DeMille de clarificar el discurso del film a los espectadores, como a la obtención de una *coartada bíblica,* con la que justificar el importante contenido erótico de la película. Apoyado en un ritmo lento, DeMille realiza un estudio minucioso del comportamiento humano y pone de manifiesto la deformada jerarquía social que la civilización impone. Sólo la vuelta al primitivismo colocará a cada uno en su lugar, y el hombre y la mujer podrán verse el uno al otro en su concepción original, tal y como Dios los creó.

El espléndido vestuario que Mitchell Leisen diseña para la barroca visión de la vieja Babilonia y la actuación de la Swanson, cargada de *sex-appeal* y valentía -la escena que realiza con el león es auténtica- completan la obra más interesante y perfecta rodada por DeMille hasta la fecha.

Estrenada el 30 de noviembre de 1919 en el Sid Grauman's Theater de los Angeles, la película obtiene un éxito prodigioso, y unas ganancias de 1.250.000 dólares, en comparación con los sólo 170.000 invertidos.

Die Puppe
La muñeca

D: Ernst Lubitsch. **G:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, adaptación libre de la opereta de A.E. Willner sobre temas de E.T.A. Hoffman. **F:** Theodor Sparkühl. **D.A.:** Kurt Richter. **D.T.:** Kurt Waschneck. **Ves:** Kurt Richter. **P:** Projektions-A.G. Union, Berlín. **Dur:** 60 min. **E:** 4 de diciembre de 1919. **País:** Alemania.

I: Ossi Oswalda (Ossi, hija de Hilarius), Hermann Thimig (Lancelot), Victor Janson (Hilarius, fabricante de muñecas mecánicas), Jacob Tiedtke (prior de la abadía), Gerhard Ritterband (empleado de Hilarius), Marga Kohler (esposa de Hilarius), Max Kronert (Barón de Chanterelle), Josefine Dora (ama de llaves de Lancelot), Ernst Lubitsch (presentador en la primera secuencia), Paul Morgan (monje).

Acto 1º. Mediante un bando se anuncia que el barón de Chanterelle, en un intento de perpetuar su dinastía, pide a las mujeres jóvenes que se reúnan cerca del mercado, a fin de que su sobrino Lancelot pueda escoger esposa. Como consecuencia del llamamiento, cuarenta mujeres persiguen al misógino Lancelot hasta que éste logra despistarlas, tras lo cual, el joven pide asilo en un monasterio. Enterados de la dote de 300.000 francos, ofrecida por el barón, los monjes consiguen convencer a Lancelot, tanto de la conveniencia de que se case con una muñeca, carente de los problemas propios de las mujeres de carne y hueso, como de que destine el dinero para su congregación.

Acto 2º. Hilarius, fabricante de muñecas casi reales, realiza una a semejanza de su hija Ossi, que es rota accidentalmente por el aprendiz. Para evitar su castigo, Ossi remplaza provisionalmente a la muñeca. Lancelot queda tan encantado con su visión, que insiste en llevársela inmediatamente.

Acto 3º. Apenado por su sobrino, el barón cae gravemente enfermo, mientras sus parientes discuten por el reparto de sus bienes. Cuando llega Lancelot con Ossi, el barón se recupera milagrosamente y anuncia el enlace a los desilusionados familiares. La boda se celebra y mientras Lancelot cobra la dote, Ossi baila alegre con los invitados.

Acto 4º. Lancelot vuelve al monasterio. Allí los monjes bailan encantados con «la muñeca». Esta consigue colarse en la alcoba de Lancelot, y tras convencerle de que es una mujer auténtica, escapa con él del monasterio. Hilarius, que ya se ha dado cuenta de la travesura de su hija, encuentra a la pareja, a la cual no duda en felicitar después de

que le es mostrada la partida matrimonial.

Cuando no han hecho sino comenzar los ecos del enorme éxito que está constituyendo en todo el mundo su film *Madame Dubarry* (1919), Ernst Lubitsch, inspirándose en los cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffman y en los relatos fantásticos del romanticismo alemán, se apresura en llevar a la pantalla una historia, en clave de comedia, sobre la traviesa hija de un marionetista. La soltura de la que el realizador hace gala en *Die Puppe*, evidencia su formación en el mundo de la pantomima al lado del maestro Max Reinhardt.

Desde la primera escena, en la que el propio Lubitsch aparece componiendo un escenario de juguete en el que sitúa a dos protagonistas, ya nos anuncia el universo de opereta que el realizador se dispone a desarrollar y su marco escénico, conformado por un decorado irreal y grotesco, que se anticipa a la corriente expresionista en su vertiente más cómica, al recoger, de alguna manera, toda la transparencia y simplicidad de sus esquemáticos protagonistas.

Utilizando un primitivo recurso vodevilesco, *el equívoco, y* con una estructura paródica repleta de abundantes y picantes gags, Lubitsch satiriza sobre diversas instituciones sociales. En una escena tres pletóricos monjes engullen unos manjares con gran voracidad, muy preocupados por el momento en que pueda faltarles la comida, y en otra, los familiares del conde acaban por romper un jarrón durante la agonía de éste, en medio de una fuerte discusión sobre quien se lo ha de llevar tras su óbito.

Todo ello convierte a esta deliciosa comedia, que se estrena el 4 de diciembre de 1919 en el UFA Palast am Zoo de Berlín, en un éxito de público, así como en la favorita de su realizador y, a decir de muchos, máximo exponente del *arte poética* de Lubitsch.

1920

Das Kabinett des Doktor Caligari
El gabinete del doctor Caligari

D: Robert Wiene. **G:** Carl Mayer, Hans Janowitz, según una historia de Hans Janowitz. **F:** Willy Hameister. **D.A.:** Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. **Ves:** Walter Reimann. **P:** Rudolf Meinert para Erich Pommer, Decla-Bioskop, Berlín. **Dur:** 78 min. **E:** 2 de marzo de 1920. **País:** Alemania.
I: Werner Krauss (Dr. Caligari). Conrad Veidt (Césare), Lil Dagover (Jane Olsen), Friedrich Fehér (Francis), Hans Heinrich von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen, padre de Jane), Rudolf Klein-Rogge (el asesino), Ludwig Rex, Elsa Wagner, Henri Peters-Arnolds.



Prólogo: *En el banco de un parque, el joven Francis cuenta su historia a un compañero sentado junto a él:*

Holstenwali, villa natal de Francis. El secretario de Estado ha sido asesinado. Francis y su amigo Alan acuden a la feria donde el Dr. Caligari habla al público sobre Césare, un sonámbulo que puede responder a cualquier pregunta, pasada o futura. Alan pregunta cuanto tiempo vivirá, a lo que el sonámbulo responde que hasta el amanecer. Al salir de la feria los dos amigos se encuentran con una muchacha de la que ambos están enamorados. Por la noche Alan es apuñalado en su cama.

Enterado del asesinato de su amigo, Francis acude a ver al Dr. Olsen, padre de la muchacha, de quien obtiene el permiso para investigar al sonámbulo, pero entonces leen que el autor de los crímenes ha sido arrestado. El acusado, no obstante, afirma ser inocente y tras el entierro de su amigo, Francis vigila a Césare en su ataúd. Esa misma noche, el

sonámbulo rapta a la muchacha, pero al ser perseguido por la multitud, la abandona y huye. La joven acusa a Césare.

La policía descubre que en el ataúd de Césare sólo hay un maniquí. Francis sigue a Caligari hasta un psiquiátrico. Allí dicen no conocer a ningún enfermo con ese nombre y llevan a Francis ante el director, que no es otro que el Dr. Caligari.

Revolviendo entre los papeles del director, descubre un libro de 1726 en el que se evoca la figura del músico italiano Caligari que asesinaba a través de un sonámbulo, así como un diario del director en donde reconoce estar obsesionado por dicho personaje. Césare, que ha sido encontrado, es conducido ante el director. Desenmascarado por Francis, Caligari es presa de una crisis nerviosa, que obliga a colocarle una camisa de fuerza.

Epílogo: *Francis se encuentra en el patio del manicomio. Entre los demás enfermos están la muchacha y Césare. Al salir el director, Francis enloquece y grita que el loco es Caligari. El director dice comprender ahora el problema de Francis y asegura conocer el remedio para curarlo.*

Entremezclando sus recuerdos acerca de un extraño asesinato y de un antipático psiquiatra militar, Carl Mayer y Hans Janowitz elaboran una subversiva parábola que Erich Pommer pone en manos del realizador Fritz Lang. Pero el importante éxito obtenido por su film *Las arañas: El lago de oro (Die Spinnen: Der Goldene See* 1919), precipita el rodaje de la segunda parte de la serie, lo que obliga a Lang a abandonar definitivamente este proyecto. Pommer pone entonces al frente del mismo a Robert Wiene, un hombre de teatro sin experiencia cinematográfica. Wiene va a conservar la idea de Lang de introducir un prólogo y un epílogo a la historia original, con lo cual se invierte el sentido de la misma y toda la narración pasa a ser dominada por la subjetividad de un loco.

La plasticidad del film, marcada tanto por la influencia de las corrientes expresionistas berlinesas, en las que se mueven los decoradores Warm, Reimann y Röhrig, como en las restricciones eléctricas que imperan en el país, define un espacio fílmico pesadillesco y mórbido. El empleo sistemático de telas pintadas, perspectivas deformadas, predominancia de líneas oblicuas y en zigzag, conforman las figuras emocionales, fruto de la proyección de los atormentados sentimientos internos de los personajes, que golpean al espectador con dureza.

El sobrecogedor relato posee, independientemente de su estética, una gran fuerza intrínseca.

Las sorpresas vertiginosas no cesan en ningún momento con continuos e imprevistos lances argumentales y cuando al final las piezas del gran puzzle narrativo encajan en la historia, el protagonista es presentado como un loco y las causas de su estado descubiertas. Un enorme sentimiento de incredulidad nos inunda.

La película se convierte, tras su estreno en el Marmorhaus de Berlín el 2 de marzo de 1920, en la más comentada de la época y se constituye, con su arrolladura influencia, en paradigma del expresionismo cinematográfico.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde

El hombre y la bestia

D: John S. Robertson. **G:** Clara S. Beranger, basado en la novela de Robert Louis Stevenson. **F:** Roy F. Overbaugh. **D.A.:** Robert M. Haas. Clark Robinson, Charles O. Seessel. **Ay. D:** Shaw Lovett. **P:** Adolph Zukor para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dis:** Paramount-Artcraft Pictures. **Dur:** 6.355 pies. **E:** 28 de marzo de 1920. **País:** EEUU.

I: John Barrymore (Dr. Henry Jekyll / Mr. Edward Hide), Brandon Hurst (Sir George Carewe), Martha Mansfield (Millicent Carewe). Charles Lane (Dr. Richard Lanyon), Cecil Clovelly (Edward Enfield), Nita Naldi (Miss Gina). Louis Wolheim (propietario del Music Hall), J. Malcolm Dunn (John Utterson), George Stevens (Poole).



Londres. El doctor Henry Jekyll es un médico reputado, investigador progresista y filántropo, que financia un taller desde donde puede atender a los pobres.

En una cena en casa de sir George Carewe, a la que asisten varios de sus amigos, el anfitrión se muestra partidario de la experimentación en todos los órdenes y para demostrar sus teorías lleva a sus invitados a un caba-

ret. Allí, sir George consigue que la bailarina Gina se insinúe a Jekyll, provocando en el doctor sensaciones que nunca antes había experimentado.

Perturbado por lo sucedido, Jekyll discute con su colega el Dr. Lanyon sobre la posibilidad de separar las dos naturalezas que todos tenemos, la buena y la mala, en diferentes cuerpos. Seducido por la idea, Jekyll investiga día y noche encerrado en su laboratorio; hasta que finalmente sufre en su cuerpo la conversión en un ser deforme. Bajo esa identidad, a la que llama Hyde, puede realizar todo aquello que a Jekyll no le está permitido y, tras administrarse una droga, recuperar su estado normal.

Viendo que las transformaciones en la criatura son cada vez más frecuentes y que la avidez de Hyde por el vicio aumenta de día en día, Jekyll intenta frenarlas y se acerca a Millicent Carewe, la hija de sir George, lo que parece hacer brotar el amor entre ellos. Pero en un momento de debilidad, Hyde resurge.

Preocupado por su hija, sir George decide investigar el oscuro entorno que rodea a Jekyll y averiguar su relación con el indeseable Hyde. Cuando sir George le pide explicaciones bajo la amenaza de no concederle la mano de Millicent, Jekyll se transforma en Hyde y mata a sir George.

Terminada la droga que le hace regresar a su mejor yo, el doctor se encierra en su laboratorio. Millicent acude a verle, pero Hyde regresa e intenta abusar de ella. Afortunadamente, el propio Jekyll, en previsión de la tragedia, se ha administrado un veneno y, al mismo tiempo que acaba con la vida de la criatura, sacrifica la suya propia, expiando de ese modo sus culpas.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde es una novela corta de Robert Louis Stevenson que ha servido de base a numerosas adaptaciones teatrales y cinematográficas. La primera versión para la pantalla la produjo la Selig en 1908; dos años más tarde, vio la luz otra de la Nordisk, y en 1913, es la IMP quien lleva al cine la truculenta historia del Dr. Jekyll. En 1920, Louis B. Mayer, con Sheldon Lewis como protagonista y la Paramount, con John Barrymore en el doble papel, lanzan al mercado dos nuevas versiones casi simultáneamente. Crítica y público se apresuran a destacar el producto de la Paramount, que dirige John S. Robertson, por encima de los otros.

Alejándose de su referencia literaria, la idea del bien y del mal coexistiendo simultáneamente en el mismo hombre, es presentada en la pantalla bajo diferentes matices conceptuales. Mientras que el Dr. Jekyll de

Stevenson ya había manifestado su parte malévola antes de la transformación del personaje en Mr. Hyde, el de Robertson aparece como un espíritu puro y será su inquietud investigadora la que le empujará a ingerir el peligroso suero conversor. De esa manera, mientras que la mutación de Jekyll en Hyde es presentada en la novela como fruto de la dualidad esencial del ser humano, su recreación cinematográfica basa sus tesis en un no disimulado temor al cientifismo y establece una llamada de alerta sobre el peligro que supone el adentramiento del hombre en terrenos clásicamente considerados como exclusivos de Dios.

La metamorfosis del desventurado doctor es sorprendentemente recreada por John Barrymore, quien prescindiendo de sofisticados maquillajes y de sombrías iluminaciones, logra transmitir al espectador el sentimiento de posesión demoníaca de su personaje a través, únicamente, de su gran talento interpretativo.

La película se estrena el 28 de marzo de 1920 en el Rivoli Theatre de Nueva York, obteniendo un éxito tan extraordinario en su distribución, que le lleva a batir records de taquilla.

Sumurun

Sumurun / Una noche en Arabia

D: Ernst Lubitsch. **G:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, según una pantomima de Friedrich Freksa y Víctor Holländer inspirada en cuentos de *Las mil y una noches*, que fue producida en 1910 por Max Reinhardt. **F:** Theodor Sparkühl, Fritz Arno Wagner, Guido Seeber. **D.A.:** Kurt Richter, Ernö Metzner. **D.T.:** Kurt Waschneck. **Ves:** Ali Hubert. **M:** Víctor Holländer. **D.M.:** Bruno Schulz. **P:** Projektions-A.G. Union, Berlín. **Dur:** 90 min. **E:** 1 de septiembre de 1920. **País:** Alemania.
I: Pola Negri (Yannaia, la bailarina), Ernst Lubitsch (Yeggar, el payaso jorobado), Aud Egede Nissen (Haidee, su sirvienta), Jenny Hasselqvist (Zuleica *Sumurun,* la favorita del Califa), Paul Wegener (el Sultán), Carl Clewing (el Príncipe, hijo del Sultán), Harry Liedtke (Nur-al-Din, mercader de tejidos), Margarete Kupfer (la vieja), Jacob Tiedtke (jefe eunuco), Paul Graetz (sirviente de Nur-al-Din).

Entre un grupo de nómadas que se dirigen a Bagdad, viajan la bella y coqueta bailarina Yannaia y Yeggar, un payaso jorobado, secretamente enamorado de ella. En el palacio del Sultán, su favorita Zuleika, desesperada con su cautiverio, sueña con el amor del joven mercader Nur-al-Din.

Buscando bellezas para el Sultán, el traficante Achmed descubre a Yannaia y la lleva a Bagdad. Todos en la ciudad, incluido el hijo del Sultán, quedan prendados del arte y del desparpajo de la bailarina. Sólo Nur-al-Din, enamorado de Zuleika, se resiste a sus encantos. La belleza de Yannaia fascina también al Sultán, que decide incorporar a la muchacha a su harén. La bailarina llega al Palacio, lugar en donde poco después, también consiguen introducirse sin ser vistos Nur-al-Din y Yeggar. Tras los continuos rechazos de los que es objeto por parte de Zuleika, el Sultán manda castigar a ésta y además nombra a Yannaia su nueva favorita.

Pero cuando descubre que la bailarina le es infiel con su propio hijo, el Sultán la apuñala hiriéndola mortalmente. Sólo el jorobado acompaña a Yannaia en sus últimos momentos. El Sultán reclama entonces a Zuleika, a la que encuentra en brazos de Nur-al-Din. Cuando se dispone a acabar con éste, es el propio Sultán quien resulta muerto a manos del jorobado. Nur-al-Din y Zuleika abandonan el palacio abrazados. Ya nada va a interponerse en su amor.

Desde hace ya algún tiempo Ernst Lubitsch acaricia la idea de llevar a la pantalla una obra de Max Reinhard, el que fuera su mentor y que es considerado el gran renovador de la escena alemana, y ninguna mejor que *Sumurum,* con la que Pola Negri y el propio Lubitsch triunfaron como actores en los escenarios teatrales en temporadas pasadas. Lejos de toda pretenciosidad, la película constituye una gran pantomima cinematográfica, en donde la ciudad árabe, el jeque enloquecido, harenes maravillosos, divertidos eunucos, atractivas bailarinas y un payaso celoso, conforman un elegante espectáculo visual, lleno de brillantez y exotismo.

La puesta en escena del mítico Bagdad de *Las mil* y *una noches,* supone para Lubitsch un reto irresistible y una excusa para mostrarnos toda la inventiva de la que es capaz. La secuencia inicial, en la que nos presenta una serie de cúpulas y minaretes que se alzan tras unas colinas, constituye un ejemplo del efecto de realidad que es posible transmitir al espectador mediante un truco visual y el hábil uso de miniaturas.

La réplica a la seductora bailarina, que interpreta Pola Negri, se la da un gesticulante e incontenido Lubitsch, en el papel del payaso jorobado, afligido por un amor que no es correspondido por la muchacha. A decir de toda la crítica, su actuación es conmovedora y maravillosa, pero la negativa opinión que él se forma de la misma va a ser la causa de

su retirada definitiva del cine como actor.

Con el permiso de la censura que elimina unos cuantos metros de cinta, el estreno de la película tiene lugar en el 1 de septiembre de 1920 en el Ufa-Palas am Zoo de Berlín y es seguido de una estruendosa ovación. Un año más tarde, bajo el título de *One Arabian Night* la película es distribuida por la First National en EEUU a partir de mayo de 1921, consiguiendo un nuevo e importante éxito, que se viene a sumar a los obtenidos ya por Lubitsch en el país del dólar.

Prästänkan

La mujer del párroco / La viuda del pastor

D: Carl Theodor Dreyer. **G:** Carl Theodor Dreyer, basado en una novela de Kristofer Janson. **F:** George Schnéevoigt. **Mon:** Carl Theodor Dreyer. **P:** Svensk Filmindustri, Estocolmo. **Dur:** 84 min. **E:** 4 de octubre de 1920. **País:** Suecia.
I: Hildur Carlberg (Margarita), Einar Röd (Söfren), Greta Almroth (Kari, su novia), Olav Aukrust (candidato a la parroquia), Kurt Welin (candidato a la parroquia), Emil Helsengreen (jardinero), Mathilde Nielsen (servicio), William Ivarson (prior), Lorentz Thyholt (campanero).

Noruega 1600. Un terrible dilema invade al joven Söfren. Para poder casarse con Kari, la mujer que ama, debe conseguir el cargo de pastor en el pueblo, que es también apetecido por otros candidatos. Por contra, es costumbre local que la viuda del párroco anterior se despose con el nuevo.

Söfren, que está empeñado en conseguir el puesto a pesar de todo, decide casarse con la viuda. Se trata de Margarita Pedersdotter, una septuagenaria que estuvo casada tres veces, y de la que un rumor popular asegura que ha mandado a la tumba a sus dos últimos maridos. Desde un primer momento, Söfren verá en Margarita a una perversa hechicera, poseedora de misteriosos poderes que utiliza para embrujarle.

Con el fin de estar cerca de su amada, Söfren presenta a Kari como su hermana y la lleva a vivir a la parroquia. Pero bajo la atenta mirada de la meticulosa Margarita, los encuentros entre los enamorados resultan casi imposibles. El joven párroco confía en que la muerte de su vieja esposa llegue pronto e incluso llega a plantearse el asesinarla. Una noche, Söfren se disfraza de diablo para provocar el horror en Margarita, pero lo único que consigue es recibir unos garrotazos.

Curiosamente, un accidente de Kari en la escalera hace que cambie radicalmente la situación. Los delicados cuidados de Margarita hacia la joven hacen que Söfren se sincere con su anciana esposa y le cuente sus planes. Cuando Margarita, gravemente enferma, se retira a su lecho para morir en él, los tres personajes se encuentran unidos por una extraña sensación de comprensión y amistad.

Con una película en su haber, *El presidente (Praesidenten,* (1920) y un proyecto en curso aún inacabado, *Páginas del libro de Satán (Blade af Satans Bog),* el director danés Carl Theodor Dreyer se centra en la realización de *Prästänkan.* La película está basada en una narración del escritor Kristofer Janson, a su vez inspirada en una historia acaecida en Noruega hacia el año 1600.

A través de las reconocidas influencias del cine de Griffíth y Sjöström, Dreyer establece una narrativa particular, llena de espiritualidad y tocada por lo fantástico, pero al mismo tiempo poseedora de un realismo visual y psicológico. El realizador destaca este último aspecto rodando en exteriores en la aldea de Lillehammer, utilizando a auténticos campesinos como actores secundarios e incluso insertando una danza folklórica, con lo que la película alcanza un carácter documental casi etnográfico.

La historia de Dreyer reniega del maniqueísmo que caracteriza el melodrama tradicional, presentando a los personajes en una doble vertiente, que a menudo el realizador explora en su totalidad. En su discurso, Dreyer se esfuerza en aclarar que la pureza del carácter en el ser humano es exclusiva de las películas de moda y nunca reflejo de la realidad. Así, las gentes casi nunca son lo que parecen a primera vista o desde un ángulo falto de perspectiva, porque en todos ellos existen numerosos y complejos matices, buenos y malos, que conforman su personalidad. Tan maduro tratamiento, además de favorecer el desarrollo de una actitud reflexiva en el espectador, contribuye a crear una peculiar atmósfera dentro del film.

Destaca en el reparto la memorable actuación de Hildur Carlberg, quien gravemente enferma durante el rodaje, muere poco después de finalizar la película. Su retrato de la vieja Margarita resulta especialmente sobrecogedor, ya que, en un alarde de profesionalidad extremo, con el que reafirma la esencia realista emanada por el film, la actriz convierte su propia agonía, en un regalo para su personaje.

Der Golem: Wie er in die welt Kam
El Golem

D: Paul Wegener, Carl Boese. **G:** Paul Wegener, Henrik Galeen, según una historia de Gustav Meyrink. **F:** Karl Freund, Guido Seeber. **D.A.:** Hans Pölzig, Kurt Richter. **Ves:** Rochus Gliese. **M:** Hans Landsberger. **P:** Projektions-A.G. Union, Berlín. **Dur:** 67 min. **E:** 29 de octubre de 1920. **País:** Alemania.

I: Paul Wegener (el Golem), Albert Steinrück (rabino Loew), Lyda Salmonova (Miriam, su hija), Ernst Deutsch (el ayudante de Loew), Hanns Sturn (el rabino viejo), Lothar Müthel (Floriano), Otto Gebühr (el emperador), Max Kronert, Dore Paetzold, Greta Schröder.



El gran maestro Loew, rabino de una comunidad judía en la Edad Media, observa el firmamento e interpreta en los astros los signos del destino. Estos le anuncian que una desgracia en sus vidas va a tener lugar muy pronto.

Poco después, el conde Floriano les comunica a los judíos un decreto real que dicta su expulsión del ghetto de Praga. Para salvar a su pueblo, Loew realiza un conjuro, mediante el cual consigue dar vida al Golem, el hombre de barro, y con él acude a una audiencia concedida por el emperador. Loew muestra ante la concurrencia del palacio el éxodo de sus antepasados por el desierto. Desoyendo las advertencias del rabino, la gente se ríe y por castigo divino el palacio comienza a hundirse. El emperador ofrece entonces a Loew el perdón de los judíos a cambio de su salvación. El rabino acepta y ordena al Golem sujetar los muros del palacio.

Concluida su misión, Loew debe deshacer al gigante de barro; pero su ayudante, que está enamorado de Miriam, la hija del rabino, ordena al Golem que mate a Floriano, también enamorado de Miriam y a quien ésta corresponde.

Tras arrojar al conde desde una torre, el Golem rapta a Miriam y luego quema la casa de Loew. La comunidad es presa

del pánico. Sólo la visión de unos niños enternece al gigante, que toma en sus brazos a una niña que, jugando, quita del pecho del gigante la estrella de David que le da vida. Los judíos dan gracias a Jehová.

La vieja leyenda judía del coloso de barro que cobra vida es la base que inspira a *Der Golem* de Paul Wegener y Carl Boese. El film es un *remake* del realizado en 1914 por el mismo Wegener y Henrik Galeen, pero mucho más elaborado que aquel, tanto narrativa, como histórica y plásticamente.

La persecución de los judíos del gueto de Praga por los Habsburgo sirve de marco y punto de partida a Wegener para el desarrollo de su discurso fílmico. La idea, según Kracauer, *«de la razón que se alía a la fuerza bruta para liberar a los oprimidos»,* justifica aquí la aparición del gigante de barro. A través de la convincente interpretación de Paul Wegener, descubrimos la maduración experimentada por el coloso con respecto a la primera versión. Ahora el gigante es un ser potencialmente capaz de sentir, y tal humanización va ligada al desarrollo de una autonomía similar a la del hombre. Pero la existencia de un conjuro que limita el lado positivo de la criatura, convierte su destrucción en objetivo prioritario para todos. La película deja entrever la amargura de un ser, que no comprende y se revela ante el injusto destino que las fuerzas superiores le han otorgado.

Aunque Wegener no concibe *Der Golem* como una obra expresionista, la atmósfera que crean en él tanto el decorador Hans Poelzig como el director artístico Rochus Gliese, acercan la película a dicha corriente. Pero, por otra parte, el universo narrativo del film descansa sobre antiguas leyendas medievales, la fuerza del destino, las ciencias ocultas y el desencadenamiento de poderes mágicos, todos ellos elementos comunes en el romanticismo alemán. La suma de ambas tendencias va a conformar una nueva corriente, una especie de tele-expresionismo o expresionismo postrero, al que varias películas alemanas de la época se adhieren.

Erotikon

D: Mauritz Stiller. **G:** Mauritz Stiller, Arthur Nordén, basado en la obra *A Kék Róka* de Ferenc Herczeg. **F:** Henrik Jaenzon. **D.A.:** Axel Ebensen, Mauritz Stiller. **Ves:** Carl Gille. **M:** Kurt Atterburg. **P:** Charles Magnusson para Svensk Filmindustri, Suecia. **Dur:** 85 min. **E:** 8 de noviembre de 1920. **País:** Suecia.

I: Anders de Wahl (profesor Leo Carpentier), Tora Teje (Irene, su esposa), Karin Molander (Marthe, su sobrina), Elin Lagergren (madre de Irene), Lars Hanson (Preben Well / el escultor), Vilhelm Bryde (Barón Félix), Bell Hedqvist (amiga del Barón Félix), John Lindlöf (amigo de Preben), Torsten Hammarén (profesor Sedonius), Stina Berg (criada).

El profesor Leo Carpentier es un entomólogo abstraído por su trabajo, que dedica más tiempo a sus insectos que a su joven esposa Irene. Tal desatención provoca que la mujer flirtee con varios hombres, entre ellos, el barón Félix, con quien Irene sale a dar una vuelta en su avioneta. Durante el viaje, sobrevuelan el estudio del escultor Preben Well, el mejor amigo de los Carpentier, y de quien Irene está secretamente enamorada. A su vez, Preben observa celoso la escena, convencido de que Irene es la protegida del barón. Mientras, Marta, la sobrina de Leo, que aparenta estar interesada por la entomología, cuida de la casa de su tío con el único objeto de atraerle, lo que poco a poco va consiguiendo.

En el teatro, los pensamientos de Irene y Preben tienen reflejo en la escenificación de un ballet y, por ello, el escultor, molesto, abandona la representación. Al día siguiente, Preben pide explicaciones a Irene acerca de su relación con el barón, pero la joven lejos de dárselas, se muestra desafiante. El celoso Preben intenta entonces provocar un duelo entre el barón y el profesor, que afortunadamente Marta logra evitar. Irene consigue el divorcio y es libre para unirse con Preben que, por fin, se ha dado cuenta de que sus celos son infundados. Marta se queda con el profesor y, ya como señora, puede dejar de fingir que es una buena ama de casa.

Prescindiendo de las adaptaciones de Johannes Linnankoski y Selma Lagerlöf, que han inspirado a Mauritz Stiller grandes epopeyas cinematográficas, el realizador sueco vuelve a sumergirse en el mundo de la comedia, el género que mejor conoce y al que Stiller ha dado ya obras de la talla de *Amor y periodismo (Kärlek och journalistik* (1916) o *La mejor película de Thomas Graal (Thomas Graals basta film* (1917). En esta ocasión, Stiller se sirve de una obra del escritor húngaro Ferenc Herczeg para llevar a la pantalla *Erotikon.*

La producción está orientada, desde el principio, a obtener una resonancia internacional y ante tal apuesta, no se escatiman gastos. Sacando a relucir su amplia experiencia teatral, Stiller pone en escena unos lujosos decorados que él mismo diseña, así como un riquísimo vestuario. El impacto visual alcanza su punto culmen en las tomas realizadas

desde una avioneta, auténticamente excepcionales para la época y en las escenas filmadas en el Teatro de la Ópera de Estocolmo, que cuentan además con una música compuesta expresamente para la película.

Al narrar una comedia atrevida y picante, en un tono sutil y estilizado, Stiller logra soslayar el potencial escabroso del asunto hasta hacerlo prácticamente inofensivo. Afortunadamente, la elegante presentación del trío o, mejor, cuarteto amoroso, no está exenta de situaciones en las que el cínico toque del realizador se hace presente, lo que sitúa la película muy por encima de la inevitable moraleja al uso en que, de otro modo, se hubiera convertido.

El film, que se estrena en Estocolmo el 8 de noviembre de 1920, impacta agradablemente entre el público y permanece tres semanas en cartel. En Alemania, la película consigue un éxito aún mayor, y el mismísimo Reinhardt se desata en entusiastas opiniones. Pero su logro más importante es que va a constituirse en patrón de un nuevo estilo de comedia que, en el futuro, servirá de fuente de inspiración a realizadores de la talla de Ernst Lubitsch, Cecil B. De Mille, Jean Renoir o Billy Wilder.

The Mark of Zorro

El signo del Zorro

D: Fred Niblo. **G:** Elton Thomas (Douglas Fairbanks), Eugene Miller según la obra *The Curse of Capistrano* de Johnston McCulley. **F:** William McGann, Harry Thorpe, Tony Gaudio. **D.A.:** Edward M. Langley, Wilfred Buckland. **Ay. D:** Theodore Reed. Consejero Técnico: M. Harry Uttenhover. **M:** William Perry. **P:** Douglas Fairbanks para Douglas Fairbanks Pictures Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 94 min. **E:** 28 de noviembre de 1920. **País:** EEUU.
I: Douglas Fairbanks (Don Diego Vega / «El Zorro»), Noah Beery (el sargento Pedro), Marguerite de la Motte (Lolita), Robert McKim (capitán Juan Ramón), Charles Hill Mailes (Don Carlos Pulido), Claire McDowell (Doña Catalina, su mujer), George Periolat (el gobernador Alvarado), Sydney de Grey (Don Alejandro), Walt Whitman (Fray Felipe), Tote du Crow (Bernardo).

A principios del siglo XIX, Don Diego Vega regresa a California tras haber concluido sus estudios en España. Descubre que la provincia vive bajo la opresión de un avaro gobernador. Tomando la apariencia de un justiciero enmascarado «el Zorro», Don Diego se constituye

en el defensor del pueblo. Sus hazañas pronto provocan la alarma del gobernador, que pone precio a su cabeza.

El padre de Don Diego, desconocedor de la doble personalidad de su hijo, le reprocha su apatía ante la situación y su soltería, proponiéndole a Lolita, la hija de Don Carlos Pulido, como futura mujer. Don Carlos, un hacendado a quien el gobernador ha dejado sin bienes, ve en esta relación la oportunidad de resarcirse. Pero Don Diego, que no quiere que se le valore por su dinero, se muestra desagradable con la chica para, poco después, cortejarla bajo la apariencia del «Zorro».

Al ver al enmascarado, Don Carlos manda llamar a los soldados, quienes bajo el mando del capitán Ramón, ponen en fuga al justiciero. El capitán también pretende a Lolita y, en ausencia de sus padres, intenta propasarse con ella. La intervención del «Zorro» pone en evidencia al capitán, al que obliga a disculparse. Más tarde, Don Diego rehúsa cortésmente, ante los padres de Lolita, lavar con sangre la afrenta del capitán.

El gobernador se persona en la región para dirigir la captura del «Zorro». Los embustes del capitán Ramón, provocan el encarcelamiento de la familia Pulido, pero «el Zorro» logra rescatarles. Tras ganarse a los caballeros en su lucha contra la opresión, burlar a sus perseguidores y liberar de nuevo a Lolita, raptada por el capitán Ramón, «el Zorro» se refugia en su propia casa. Allí, ante la sorpresa de todos, Don Diego ridiculiza al capitán en un duelo a espada, con lo que su personalidad de enmascarado queda al descubierto. No obstante, con el respaldo de los caballeros, obliga a abdicar al gobernador y después besa a Lolita.

Douglas Fairbanks va a dar un vuelco espectacular a su carrera cinematográfica, al protagonizar la adaptación a la pantalla de la novela de Johnston McCulley *The Curse of Capistrano,* aparecida por entregas en *All-Story Weekly* y que relata las populares aventuras del vengador enmascarado conocido como «el Zorro». De ese modo, el popular actor abandona las comerciales comedias de costumbres en las que solía desenvolverse y apuesta por un papel diferente y, a priori, algo disparatado, el de un justiciero que graba su marca en los rostros de sus enemigos.

Bajo el seudónimo de Elton Thomas, el propio Fairbanks diseña un guión a su medida, en el que junto a soberbias escenas de acción, que le permiten al actor desarrollar sus atléticas habilidades, tienen cabida otras de amor apasionado, todas ellas teñidas de un gran sentido del humor, que brota de la doble

personalidad del protagonista (Don Diego-«El Zorro»). La cobardía y el afeminamiento de Don Diego, descritos con gran tino, permiten a Fairbanks asegurarse la complicidad del espectador frente a la ufanía del villano de turno. En contraste, la figura del «Zorro», aparece como paradigma del líder valiente, restaurador de las libertades populares más básicas y equipado de una virilidad que disipa cualquier malentendido que hayan podido crear las excesivamente templadas maneras de Don Diego.

Las dudas sobre la respuesta popular hacia su cambio de estilo, unidas a los pesimistas augurios de cierta crítica especializada, obligan a Fairbanks a cubrirse comercialmente con la realización de una comedia *The Nut,* que curiosamente va a constituir su primer fracaso comercial. *The Mark of Zorro,* por el contrario, desencadena el entusiasmo popular, hasta el punto de dotar al género *de espadachines* de una entidad de la que antes carecía, además de condicionar toda la filmografía posterior de Fairbanks.

Anna Boleyn / Küngens Matress

Ana Bolena

D: Ernst Lubitsch. **G:** Fred Orbing, Hanns Kräly. **F:** Theodor Sparkuhl. **D.A.:** Kurt Richter, Karl Machus (sin acreditar). **D.T.:** Kurt Waschneck. **Ves:** Ali Hubert. **M:** E. Prasch, Dr. Landsberger. **P:** Messter-Film Gmbh-Projektion-A.G. Unión, Berlín. **Dur:** 2.793 metros. **E:** 3 de diciembre de 1920. País: Alemania.
I: Emil Jannings (Enrique VIII), Henny Porten (Anna Bolena), Hilde Müller (Princesa María), Ludwig Harían (Duque de Norfolk), Hedwig Pauli (la reina Catalina), Paul Hartmann (Enrique de Norris), Aud Egede Nissen (Juana Seymour), Maria Reisenhofer (Lady Rochford), Ferdinand von Alten (Marc Smeton), Adolf Klein (Cardenal Wolsey).

Tras un viaje en barco, Ana Bolena llega a la corte inglesa para ser dama de honor de la Reina Catalina. Su marido, el Rey Enrique VIII, no oculta su desinterés por Catalina y se divierte en una fiesta privada mientras se celebra en palacio la onomástica de la reina. Avisado por ésta, el rey acude a la celebración, pero allí centra en Ana toda su atención. En los días posteriores, Ana será constantemente asediada por el monarca. Catalina recibe una mañana, a través del cardenal Wolsey, una carta del rey en la que éste manifiesta su decisión de separarse de ella, ante la imposibi-

lidad de la mujer para darle un descendiente.

El rey Enrique ofrece a Ana la corona a cambio de un heredero, pero la joven no acepta porque está enamorada de Enrique de Norris. Este, creyendo a Ana amante del rey, la rechaza y la muchacha se ve obligada a acceder a las pretensiones del monarca.

El Papa Clemente VII no autoriza el divorcio y amenaza al rey con la excomunión. Enrique, apoyado por el clero, se erige entonces en cabeza de la Iglesia de Inglaterra. El día de la coronación de la nueva reina, las masas que piden la vuelta de Catalina, son reprimidas brutalmente. Tras el banquete, el lascivo monarca conduce hasta la cámara nupcial a la asustada Ana.

Meses después, en la celebración de la Fiesta de Primavera, Ana sufre un desvanecimiento a consecuencia de su embarazo, y al cabo da a luz a una niña. El rey, cuyo interés por Ana ha disminuido, se siente agraviado por el hecho de que no sea un varón e ignora a la reina y al bebé. Lady Janet es su nuevo amor y con ella acude a un torneo, despreciando abiertamente a Ana. Obedeciendo a los planes del rey, Norris es herido, y la reina, por su ostensible aflicción, detenida. Ante la imposibilidad de demostrar su culpa, el falso testimonio del pérfido trovador Smeton la condena. Ana es conducida al patíbulo.

El alto grado de celebridad alcanzado por Ernst Lubitsch en todo el mundo, tras el acontecimiento que supone la exitosa distribución de su película *Madame Dubarry*, es indudable. Cada nueva obra del realizador es esperada con interés y en su producción no se escatiman esfuerzos, ni técnicos, ni artísticos.

Elocuentes cifras ilustran el importante despliegue de medios efectuado durante el rodaje de *Anua Bolena*. Para la construcción de los decorados se emplean permanentemente catorce capataces, doscientos carpinteros, cuatrocientos estucadores, escultores, etc.. La reproducción exacta de la abadía de Westminster exige 380 escultores. Quinientos caballos y cuatro mil hombres participan en el rodaje. Se confeccionan dieciséis vestidos para la señorita Porten y diez para el señor Jannings. Hasta el Presidente del Reich, en una visita de cortesía, refrenda con su presencia el rodaje.

Como elenco artístico, el director cuenta con Henny Porten, una de las máximas *vedettes* alemanas del momento, que interpreta a la amada, amante y, finalmente, engañada esposa de Enrique VIII, y con el omnipresente Emil Jannings, que se desenvuelve a sus anchas en el papel del excesivo monarca.

Siendo el placer uno de los temas preferidos de la obra de

Lubitsch, no es de extrañar que disfrute con la disculpa histórica que le brinda este relato. Sucesivos abandonos y conquistas conceden al deseo el papel estelar en la historia, siendo esta pulsión de tal raigambre en la persona del monarca, que ni el poder popular ni tan siquiera el Papa, cabeza visible de la Iglesia, van a ser capaces de frenarla.

La película se estrena con éxito en el Reform-Lichtspiele de Weimar el 3 de diciembre de 1920 y 11 días después es presentada en el Ufa-Palast am Zoo de Berlín con motivo de una gala de la Asociación de la prensa. Bajo el título de *Deception* se estrenará en Nueva York en abril del año siguiente, con resultados igualmente brillantes.

The Last of the Mohicans

El último mohicano

D: Maurice Tourneur, Clarence L. Brown. **G:** Robert A. Dillon. basado en la novela homónima de James Fenimore Cooper. **F:** Philip R. du Bois, Charles van Enger. **Mon:** Clarence Brown. **D.A.:** Floyd Mueller. **Ay. D:** Charles Dorian. **M:** Arthur Kay. **P:** Maurice Tourneur para Associated Producers-First National Pictures. **Dur:** 6 rollos. **E:** 28 ce diciembre de 1920. **País:** EEUU.

I: Wallace Beery (Magua), Barbara Bedford (Cora Munro), Albert Roscoe (Uncas), Lillian Hall (Alice Munro), Henry Woodward (mayor Heyward), James Gordon (coronel Munro), George Hackathorne (capitán Randolph), Nelson McDowell (David Gamut), Harry Lorraine (Hawkeye), Theodore Lerch (Chingachgook).

Las hermanas Munro, Cora y Alicia, bajo la custodia del mayor Heyward y guiadas por Magua, un indio hurón renegado, se dirigen a Fort Henry, que está al mando de su padre, el coronel Munro. En el camino se encuentran con un fanático religioso y, más adelante, con Uncas, Chingachgook y Hawkeye. Al ser reconocido como un traidor, Magua huye. El grupo es guiado ahora por Hawkeye, y entre Cora y Uncas, comienza a nacer una mutua atracción. Tras caer en una emboscada de los hurones de la cual Uncas, Chingachgook y Hawkeye consiguen escapar, Magua pretende hacer de Cora su compañera a cambio de la libertad del resto del grupo, pero éstos no consienten el sacrificio de la muchacha. Uncas y sus dos compañeros logran rescatar a los cautivos y juntos llegan a Fort Henry.

Pero el fuerte sufre un fuerte asedio por parte de los indios

hurones, aliados de los franceses Allí, Cora es cortejada por el capitán Randolph. El coronel Munro, para salvar de una muerte segura a las mujeres y los niños, se ve obligado a rendir el fuerte. A pesar de eso, los hurones, bajo la dirección de Magua, atacan a las indefensas fuerzas de Munro, provocando una terrible matanza.

Magua rapta a Cora y Alicia y las lleva hasta el campamento de los indios Delawares, en donde pide asilo. En persecución del traidor, llegan hasta allí Uncas y el mayor Heyward. Aunque Uncas se presenta como mohicano y por ello emparentado con los Delawares, éstos no pueden faltar a su palabra de proteger a Magua. Sólo gracias a un pacto, por el que Cora acepta irse con Magua, Alicia es liberada. Uncas sigue a ambos hasta un alto, donde presencia el asesinato de Cora, al negarse ésta a ceder a los propósitos de Magua. En dura lucha con el pérfido hurón, también Uncas encuentra la muerte. Finalmente, Magua es abatido de un disparo por Hawkeye. Los Delawares rinden honores a Uncas, el último de los mohicanos.

Aunque nacido en Francia, en los EEUU es donde Maurice Tourneur adquiere todo su prestigio, gracias al cual ha llegado a ser reconocido como uno de los mas grandes realizadores del cine americano. Películas como *Pobre niña rica (The Poor Little Rich Girl,* 1917), *El pájaro azul (The Blue Bird,* 1918) o La *isla del tesoro (Treasure Island,* 1920) avalan su carrera.

The Last of The Mohicans es una fiel adaptación de la novela homónima, publicada en 1826 por James Fenimore Cooper, y es la primera película de Tourneur para *Associated Producers,* un consorcio de producción entre cuyos miembros figuran Thomas H. Ince, Mack Sennett, Alian Dwan o el propio Tourneur. El film se rueda en gran parte en exteriores en el lago Big-Bear y el valle Yosemite en California, lo que unido al desarrollo de una magnífica técnica de iluminación y a la utilización de diversos efectos especiales, como la utilización de humo para crear la sensación de niebla en el bosque, contribuyen a dotar a la cinta del refinamiento visual que caracteriza toda la obra de Tourneur. Así mismo, las escenas de acción, sobre todo, la matanza del fuerte y la pelea final entre Uncas y Magua, figuran por su realismo, entre las más emocionantes vistas nunca en un film de aventuras.

A mitad de la filmación, Tourneur sufre un accidente que obliga a su ayudante de dirección, Clarence Brown a hacerse cargo de la producción. Sin desmerecer en absoluto, Brown realiza un excelente trabajo, que va

a representar para él el comienzo de una formidable carrera. También cabe destacar, como anécdota, la presencia en el film de Boris Karloff, un actor novel que, en *un* pequeño papel de indio, pasa casi desapercibido, pero cuya creación como la inolvidable criatura en *Frankenstein* (1931) de James Whale, habrá de darle fama mundial.

La película es aclamada por la crítica a su estreno el 28 de diciembre de 1920, siendo considerada como la mejor del realizador parisino y destacada como uno de los mejores films de ese año.

1921

Körkarlen
La carreta fantasma

D: Victor Sjöström. **G:** Victor Sjöström, basado en la novela de Selma Lagerlöf. **F:** Julius Jaenzon. **D.A.:** Alexander Bako, Axel Esbensen. **P:** A. B. Svenks Filmindustri. **Dur:** 120 min. **E:** 1 de enero de 1921. **País:** Suecia.
I: Victor Sjöström (David Holm), Hilda Börgström (su mujer), Tore Svennberg (Georges, conductor de la carreta), Astrid Holm (hermana Edith), Lisa Lundholm (hermana María), Einar Axelsson (hermano de David), Tor Weijden (Gustafsson), Concordia Selander (madre de Edith), Olaf Aas (cochero), Nils Aréhn (capellán).

Es víspera de Año Nuevo en un pequeño pueblo de Suecia. La joven Edith, miembro del Ejército de salvación, está a punto de morir tuberculosa y pide ver a David Holm. Mientras, en el cementerio, David bebe junto a otros dos borrachos a los que cuenta una extraña historia según la cual la última persona en morir cada año está condenada a conducir la carreta de la muerte durante todo el año siguiente. Avisado David de que Edith desea verle, se niega a ir, lo que provoca una pelea entre los borrachos, tras la cual, David queda tendido en el suelo.

Son las 12 de la noche, y una carreta conducida por un encapuchado se acerca a buscar su espíritu. El emisario de la muerte es George, un viejo amigo del infortunado borracho. David deberá ser el nuevo carretero y comienza a revivir su pasado: Sus años felices con su mujer, sus dos hijos y su hermano. Su encarcelamiento como consecuencia del alcoholismo; el encuentro en prisión con su hermano, víctima de la misma lacra. Al salir de la cárcel su mujer ha huido de casa y, lleno de odio, la busca por toda Suecia. Borracho, David encuentra refugio en el Ejército de Salvación, donde conoce a Edith, que aunque logra que su mujer vuelva con él, no consigue su redención, y es contagiada de tuberculosis por David.

Georges hace que David le acompañe en la carreta. Llegan ante el lecho de muerte de Edith, la cual confiesa haber estado enamorada de David, y su aflicción por el estado de su familia. David, que le escucha consternado, agarra la mano de la joven mientras ésta expira. Su segunda parada es en la propia casa de David; allí su mujer, no pudien-

do soportar la situación en que vive, prepara un veneno para ella y sus hijos. David arrepentido, suplica a Georges que haga algo para impedirlo.

David se despierta en el cementerio, está vivo. Corre hacia su casa, llegando a tiempo de evitar que la tragedia se consume. Su vida a partir de ese momento, va a ser totalmente diferente.

A estas alturas, el reconocimiento alcanzado por la cinematografía escandinava es indiscutible. La fuerza de las imágenes, y la naturalidad interpretativa de los actores nórdicos hacen a su escuela objeto de la admiración mundial.

De nuevo, una obra de la escritora Selma Lagerlöf, principal fuente inspiradora de los dos mejores realizadores suecos del momento -Victor Sjöström y Mauritz Stiller-, sirve al primero de ellos para poner en pantalla este cuento moral sobre los peligros del alcoholismo, problema que representa una auténtica lacra social en su país.

En *Körkarlen,* Sjöström renuncia a los grandes espacios abiertos, presentes en sus anteriores filmes, centrando todo su esfuerzo en el retrato de interiores. Con un magistral tratamiento de la iluminación, una cuidadosa planificación de las escenas y el empleo de un buen número de trucajes, el realizador consigue crear una atmósfera sobrenatural en la que se desenvuelven las atormentadas almas de los protagonistas. A través del espíritu de David Holm, Sjöström se permite despojar al ser humano de su envoltura externa para mostrarnos sus miedos y sus sentimientos más profundos que, de otro modo, quizás nunca hubiesen llegado a aflorar al exterior. De la altísima calidad técnica exhibida en la película van a derivarse momentos impresionantes gracias a la labor del director de fotografía Julius Jaenzon. Los efectos de sobreimpresión que logra en la escena de la liberación del espíritu del protagonista, refuerzan el sentido etéreo de la muerte como continuación de la vida, estableciendo un poético nexo visual entre ambas. Así mismo, la evocadora imagen de la carreta fantasma, en la noche sobre el mar, resulta imperecedera.

La película se estrena el 1 de enero de 1921 en Estocolmo -viene siendo tradición en Suecia estrenar el día de Año Nuevo-, y pronto va a obtener una gran resonancia y el merecido aplauso de todo el mundo.

The Kid
El chico

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Charles Reisner. **M:** Charles Chaplin (Sonorización posterior). **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** First National Pictures, Inc. **Dur:** 58 min. **E:** 6 de febrero de 1921. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (el vagabundo), Jackie Coogan (el chico), Edna Purviance (madre del chico), Carl Miller (amado de Edna), Tom Wilson (el policía), Chuck Reisner (el fuerte), Albert Austin (el granuja), Lita Grey (ángel), Thelbert Theustin (el estafador), Henry Bergman (propietario de la pensión).



Un bebé es abandonado en una limusina por su madre soltera. Poco después, el coche es robado por unos malhechores, los cuales al descubrir al diminuto pasajero, lo abandonan en un callejón.

Charlot encuentra al bebé en su paseo matinal e intenta, sin resultado, colocarlo en un cochecito con otro bebé. Conmovido al leer la nota de la madre, en la que pide a quien lo encuentre que lo cuide con cariño, el vagabundo decide adoptarlo, poniéndole de nombre John.

Cinco años más tarde, Charlot trabaja de cristalero. No le falta trabajo: cambia casa por casa los vidrios previamente rotos a pedradas por el chico con tal fin. Al mismo tiempo, la madre del muchacho, ahora convertida en una gran estella de cine, se dedica a hacer caridad por el barrio donde vive el chico.

Un día en que John cae enfermo, el pequeño es visitado por un médico. El doctor no considera la vivienda un lugar adecuado para el niño y las autoridades dictaminan apartar a John de aquel ambiente. El vagabundo logra rescatarlo, pero eso les convierte a ambos en fugitivos.

Enterada por el médico de la identidad de su hijo, la madre

ofrece una recompensa a quien le ayude a recuperarlo. El vigilante del albergue en el que el vagabundo pernocta con el chico lee la noticia y para cobrar los mil dólares, secuestra al muchacho mientras duerme. Charlot, desesperado, busca al niño sin descanso, hasta que agotado se queda dormido y sueña con el barrio convertido en un paraíso lleno de ángeles. El sueño es súbitamente interrumpido por un policía que, enviado por la madre, conduce al vagabundo junto a ella y el chico.

Charles Chaplin acomete el rodaje de *The Kid* en unas condiciones de libertad artística fuera de lo normal. Para el papel de coprotagonista, Chaplin elige a Jackie Coogan, un actor infantil al que ya ha probado en *A Day's Pleasure,* y de quien el cómico destaca su rápido aprendizaje y la facultad de conservar la espontaneidad a pesar de tener que repetir las escenas una y otra vez.

El film se aparta bastante del tono burlesco habitual del cómico y, ya desde el rótulo inicial: *«Una historia con una sonrisa y tal vez con una lágrima»,* se nos anuncia la intención del realizador de introducirnos en ese universo dual de diversión-patetismo, que Chaplin va a hacer suyo a partir de ahora. Si en sus obras precedentes el sentimentalismo aparece en calidad de pinceladas, *The Kid* puede ser considerada una obra dramática y, en ocasiones, trágica, regularmente nutrida por magníficos momentos cómicos. Este precedente temático se nutre del perfecto equilibrio conseguido entre la figura del vagabundo y la del chico, así como en la profundización que del personaje de Charlot realiza Chaplin.

El rodaje de la película va a prolongase durante un año, y los gastos se disparan hasta el medio millón de dólares. Además, la First National insiste en reducir el colosal metraje de la cinta, lo que fuerza a Chaplin, en un intento por evitarlo, a entablar un pleito con la productora. Dado que ésta implica a Mildred Harris, la ex-mujer del cómico, Chaplin debe ocultar la película y montarla en la habitación de un hotel, en condiciones increíbles pero, finalmente, logra salirse con la suya.

Afortunadamente, el impacto de *The Kid* entre el público es tremendo y todo lo relacionado con el primer largometraje de Chaplin, adquiere categoría de auténtico fenómeno.

The Four Horsemen of the Apocalypse
Los cuatro jinetes del apocalipsis

D: Rex Ingram. **G:** June Mathis. basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. **F:** John F. Seitz. **Mon:** Grant Whytock, June Mathis. **D.A.:** Walter Mayo, Curt Rehfeld, Joseph Calder, Amos Myers, Fred Gabourie. **Ay. D:** Walter Mayo. **Ay. F:** Starret Ford, Walter Mayo. **M:** Ernst Luz, Louis F. Gottschalk. **R:** Jack W. Robson. **P:** Rex Ingram para Metro Pictures Corporation. **Dur:** 150 min. **E:** 6 de marzo de 1921. **País:** EEUU.
I: Rudolph Valentino (Julio Desnoyers), Alice Terry (Marguerite Laurier), Nigel de Brulier (Tchernoff), Alan Hale (Karl von Hartrott), Pomeroy Cannon (Madariaga), John Sainpolis (senador Laurier), Josef Swickard (Marcelo Desnoyers), Stuart Holmes (capitán Von Hartrott), Brinsley Shaw (Celedonio), Bridgetta Clark (Doña Luisa).



Madariaga, un despótico terrateniente argentino de origen español, ha logrado acaparar una inmensa fortuna. Con sus dos hijas casadas, una con un alemán y la otra con un francés, su apuesto y mujeriego nieto Julio, es ahora su debilidad, porque ve reflejado en él el espíritu de su juventud. Sin embargo, al morir, el viejo reparte su fortuna entre sus hijas. Las dos familias regresan a sus países de origen: Francia y Alemania.

En París, Julio goza de una acomodada posición. Ocupa su vida en la pintura, las mujeres y el tango, baile de moda, que Julio ensena a bailar en los cafés de Montmartre. Un día conoce a Marguerite Laurier, esposa de un amigo de su padre y se enamora de ella. La mujer llena ahora totalmente su vida. El señor Laurier se entera de la infidelidad de su esposa a través de un anónimo y la abandona. Ningún obstáculo interfiere en su amor, pero el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, significa el inicio de la Gran Guerra.

Francia entra en el conflicto y sus gentes responden a la movilización. El señor Laurier queda

ciego en el frente y Marguerite siente el deber de acudir a Lourdes como enfermera para cuidarle. Julio va a buscarla, pero Marguerite, a pesar de estar locamente enamorada de él, decide quedarse junto a quien la necesita. Julio determina entonces alistarse en el ejército.

En bandos opuestos se enfrentan los dos nietos de Madariaga. El destino va a jugarles una mala pasada a los primos, cuando al estallar una granada, perecen ambos en el campo de batalla. Sus familias se lamentan de la triste ironía. Los cuatro jinetes del Apocalipsis: Victoria, Guerra, Peste y Muerte se alejan cabalgando al terminar la guerra, pero regresarán periódicamente mientras no se erradique el odio del corazón de los humanos.

Finalmente, la Metro Pictures consigue hacerse con los derechos de la codiciada novela de Vicente Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes de la Apocalipsis,* una obra de propaganda que narra el enfrentamiento entre dos ramas de una misma familia durante la Gran Guerra y que sólo en los EEUU. lleva vendidos más de dos millones de ejemplares. El guión lo escribe June Mathis, jefa de guionistas de la productora y persona de gran peso en la compañía. De ella parte la idea de encargar la realización del film a Rex Ingram, un irlandés que ha obtenido con sus dos últimas películas, *Shore Acres y Hearts are Trumps,* un éxito razonable.

El film destaca por la contundencia visual con la que Ingram nos describe los variados escenarios presentes en la obra. Dota a sus imágenes de una atmósfera, que es espléndidamente recogida por el fotógrafo John Seitz. Pero, por encima de todo, la más grata sorpresa la constituye, sin duda, el descubrimiento de Rudolph Valentino, un joven actor de origen italiano, que hasta el momento no había interpretado sino papeles secundarios. La autoría del hallazgo es debida otra vez a June Mathis, quien contrata al actor tras quedar impresionada por su actuación en *The Wonderful Chance, y* descubrirle un atractivo en el que ella misma se siente atrapada. El joven Valentino no va a defraudarla, revelándose como un auténtico animal cinematográfico. Sensualidad, audacia y magnetismo se combinan en este amante de mirada irresistible, que mientras ejecuta el baile del tango, consigue llevar a la pantalla unas dosis de erotismo desconocidas en el medio hasta la fecha.

La película se estrena en marzo de 1921 en el Lyric Theatre de Nueva York y el éxito que la acompaña es de una magnitud como no se recuerda en Hollywood desde *El Nacimiento de una Nación (The Birth of a*

Nation (1915) de Griffith. Además de elevar al estrellato a Valentino, el film proporciona un importante prestigio a su realizador Rex Ingram, y consigue salvar a la productora de los apuros financieros por los que atraviesa,

Schloss Vogelöd
El castillo Vogeloed

D: Friedrich Wilhelm Murnau. **G:** Carl Mayer, Berthold Viertel, según la novela de Rudolf Stratz. **F:** Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer. **D.A.:** Hermann Warm, Robert Herlth. **Consejero Técnico:** Graf Montgelas. **P:** Erich Pommer para Uco-Film der Decla-Bioscop. **Dur:** 88 min. **E:** 7 de abril de 1921. **País:** Alemania.
I: Arnold Korff (Von Vogeloed, el señor del castillo), Lulu Keyser-Korff (Centa von Vogeloed, su esposa), Lothar Mehnert (conde Johann Oetsch), Paul Hartmann (conde Peter Paul Oetsch), Hermann Valentín (juez retirado), Julius Falkenstein (el invitado temeroso), Rudolf Leffler (el mayordomo), Victor Blütner (Padre Faramund), Walter Kurt Kuhle (un sirviente), Georg Zawatzky (pinche de cocina).

Entre los numerosos invitados a una cacería que llegan al



castillo Vogelöd, se presenta inesperadamente el conde Johann Oetsch, del que todos sospechan que hace tres años asesinó a su hermano Peter. La viuda de éste y su nuevo marido, el barón Safterstädt, se encuentran molestos ante la presencia de Oetsch y decididos a abandonar el castillo. Sólo tras el anuncio de la llegada del padre Faramund, la pareja, ostensiblemente turbada, toma la determinación de quedarse.

Cuando, por fin, la baronesa logra entrevistarse con el sacerdote, comienza a descargar en él sus angustias, relatándole la armonía que reinó en su primer matrimonio hasta que su entonces marido vuelve totalmente transformado de un viaje. Entregado a lecturas místicas, su esposo rechaza el amor físico con ella y esta conducta origina acaloradas disputas con su hermano. Llegado a este punto, la mujer, nerviosa y fatigada, interrumpe su narración y promete concluirla más adelante.

Cuando la baronesa vuelve a solicitar la presencia del Padre, éste ha desaparecido. El barón Safterstädt acusa abiertamente a Oetsch del asesinato de su hermano. El conde, consternado, abandona la estancia. Algo más tarde llega el Padre Faramund, a quien la baronesa le confiesa que fue su actual marido quien, interpretando mal sus palabras, mató al conde y, sintiéndose responsable, ella juró silenciar el hecho. Ante la sorpresa de todos, el Padre Faramund resulta ser Johann Oetsch disfrazado. Suena un disparo en la habitación del barón, el verdadero asesino se ha suicidado.

Partiendo de una mediocre novela de Rudolf Stratz, publicada por entregas en el *Berliner lllustrirle Zeitung* y un guión de Carl Mayer, el productor Erich Pommer encarga la realización de *Schloss Vogelöd* a Friedrich Wilhelm Murnau. Murnau es un director con pocos años de experiencia y escasa reputación, y en ello basa Pommer la nada disimulada desconsideración que demuestra por él, obligándole a rodar la película en poco más de dos semanas.

Destaca en el film el clima claustrofóbico que el joven realizador logra imponer tanto en las tomas interiores como en los espacios naturales. La cargada atmósfera que desprenden las escenas de exteriores está inspirada en elementos tomados del Romanticismo pictórico y tienen un perfecto complemento en el espacio interior, auténtico dominador de la película, cuyos límites físicos acentúa perfectamente una cuidada iluminación.

Murnau aprovecha la escasez de recursos en la que se mueve para abusar de la repetición de encuadres y *planos de voyeur*, aumentando de esta manera el

nivel de asimilación del espectador y al mismo tiempo, dándole pistas acerca de la identidad del observador, no siempre verdaderas con las que provoca su descarga emocional. El director se esfuerza, además, en la obtención de matices visuales, que distraigan al público de la que a él le parece evidente tendencia de los actores a teatralizar.

La película se estrena el 7 de abril de 1921 en el Marmorhaus de Berlín y la buena acogida dispensada por el público le lleva a Erich Pommer a firmar *un* contrato a Murnau, mediante el cual el realizador queda ligado en exclusiva con la Decla-Bioscop, a partir de la conclusión de la película *Nosferatu*, que ya se rueda producida por la Prana-Film.

Scherben
El raíl

D: Lupu Pick. **G:** Carl Mayer, Lupu Pick. **F:** Friedrich Weinmann, Guido Seeber. **D.A.:** Robert A. Dietrich. **M:** Giuseppe Becce. **P:** Rex-Film Gmbh, Berlín. **Dur:** 64 min. **E:** 27 de Mayo de 1921. **País:** Alemania.
I: Werner Krauss (el guardavías), Edith Posca (la hija del guardavías), Paul Otto (el inspector), Hermine Strassmann-Witt (la madre), Lupu Pick (un viajero).

En una solitaria y fría sierra, situada entre las montañas, vive un guardavías con su mujer y su hija. Los tres disfrutan de una vida tranquila y armónica, ante la ausencia de elementos extraños que la pongan en peligro. Tras la cena en familia, el guardavías realiza el largo paseo por las vías del ferrocarril como en él es costumbre. Pero la llegada al lugar de un inspector ferroviario, va a romper súbitamente la calma imperante.

Durante uno de los paseos del guardavías, el inspector seduce a su hija. La madre, guiada por el ruido, descubre a la pareja en la intimidad y presa de la desesperación, se adentra en los nevados caminos para rezar ante una imagen de la Virgen. El guardavías encuentra a su mujer congelada y traslada el cadáver a la casa.

Al borde de la enajenación, la muchacha suplica al inspector que la lleve consigo a la ciudad, pero el hombre rechaza rotundamente tal posibilidad. Sintiéndose despechada, la joven cuenta lo ocurrido a su padre y éste, ciego de dolor, acude a la habitación del inspector y lo estrangula. Luego, provisto de una linterna de señales, detiene a su paso un tren expreso y confiesa que es un asesino ante la mirada de los atónitos viajeros. Desde lo alto de una roca, la hija ve pasar el

tren en el que viaja su padre, camino de la prisión.

La labor como coguionista y posterior puesta en pantalla que efectúa el realizador Lupu Pick, sobre un texto del padre del expresionismo alemán Carl Mayer, va a resultar providencial para la hasta ese momento mediocre carrera de Pick como cineasta. La película surge de una especie de intento de transcripción cinematográfica del teatro de cámara alemán *(Kammerspiel),* en el que Max Reinhardt sobresale como su máximo exponente. Este nuevo género va a ser bautizado como *Kammerspielfdm.*

Como corresponde a un film fundacional, *Scherben* contiene todos los elementos que han de caracterizar a la nueva escuela. Con una línea narrativa simple y unos personajes desprovistos de identidad, se nos refiere una historia de seres cotidianos, cuyas vidas se ven irremisiblemente turbadas por la tragedia. Apoyado en una elaborada atmósfera fílmica, en donde los espacios contribuyen activamente al drama, Pick se esfuerza, con su prodigiosa narración visual, en concentrar en ésta todo el lenguaje de su obra, hasta hacer innecesario la utilización de intertítulos explicativos.

El realizador, en su reiteración de imágenes, fuerza la creación de símbolos y a través de ellos desarrolla este melodrama. Así, en el tren representa los estados de ánimo del ferroviario, las botas del inspector hacen clara alusión a su autoridad y los cristales rotos, reflejan la pérdida del orden establecido. Sin ninguna duda, el film supone un enriquecedor muestrario de posibilidades en cuanto a vocabulario visual y pone de manifiesto un avance del medio cinematográfico en cuanto a capacidad descriptiva.

La película, que se estrena el 27 de mayo de 1921, obtiene un gran éxito, logra encumbrar a su protagonista Werner Krauss, y hace de Lupu Pick un maestro y referencia obligada del nuevo estilo de cine.

Way Down East
Las dos tormentas

D: David Wark Griffith. **G:** Anthony Paul Kelly, basada en la historia de Lottie Blair Parker y Joseph Grismer. **F:** Billy Bitzer, Hendrick Sartov. **Mon:** James Smith, Rose Smith. **D.A.:** Charles O. Sessel, Clifford Pember. **D.T.:** Frank Wortman. **Ves:** Duff Gordon, O'kane Cromwell. **Ay. D:** Herbert Sutch, Frank Walsh. **M:** Louis

Silvers, Williams F. Peters. **R:** Victor Georg. **P:** David W. Griffith Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 150 min. **E:** 21 de agosto de 1921. **País:** EEUU.
I: Lillian Gish (Anna Moore), Richard Barthelmess (David Bartlett) Lowell Sherman (Lennox Sanderson), Burr McIntosh (Squire Bartlett), Kate Bruce (Mrs. Bartlett), Mary Hay (Kate Brewster), Mrs. David Landau (madre de Anna), Josephine Bernard (Mrs. Tremont), Mrs. Morgan Belmont (Diana Tremont), Patricia Fruen (la hermana de Diana).

En una casita en la pradera vive Anna Moore con su madre. Las dificultades económicas que padecen fuerzan a Anna a visitar a sus primos ricos, los Tremont, en la ciudad. En una fiesta en casa de éstos, conoce a Lennox Sanderson, un conquistador empedernido. Para aprovecharse de Anna, Lennox organiza una falsa boda con ella. La muchacha se queda embarazada y entonces Lennox le comunica que todo ha sido una farsa.

Tiempo después, sola a causa de la muerte de su madre, Anna se esconde de la vergüenza en el pueblo de Belden. Allí nace su hijo, que muere algo más tarde. En su peregrinaje, Anna llega a la casa de Squire Bartlett, un rico y puritano granjero, que acaba dando trabajo a la joven. David, el hijo de Squire, se interesa por Anna. Un día les visita el hijo de sus vecinos, los Sanderson, que no es otro sino Lennox. Este, al ver a Anna, le insta a que se marche de allí. Pero la joven, convencida por David, se queda. Con el tiempo, Anna termina convirtiéndose en una más de la casa y David le declara su amor, pero el peso de su pasado obliga a la muchacha a rechazarle.

Al llegar el invierno, la casera de Belden visita el pueblo. Esto hace que se propaguen chismes sobre el pasado de Anna, que llegan hasta Squire Bartlett. Squire, tras verificar la información, echa a Anna de su casa. Con Lennox presente como invitado de los Bartlett, la joven cuenta toda la verdad, tras lo cual, se despide de la casa, perdiéndose en una tormenta de nieve. David sale en su busca. Anna llega hasta el río helado y se desmaya en un bloque de hielo que se abre camino hacia la gran catarata. David logra rescatarla en el último momento. Tras aceptar las disculpas de Squire y rechazar la petición de matrimonio de Lennox, Anna se casa con David.

Basándose en una historia algo anacrónica de Lottie Blair Parker, cuyos derechos de adaptación cuestan a Griffith la desorbitada cantidad de 175.000 dolares, comienza a rodarse en abril de 1920 *Way Down East*, en la cual el realizador va a reafirmar su fidelidad a un estilo de cine que le pertenece y en el que se desenvuelve como nadie.

Sus estudios Mamaroneck acogen a la pareja Gish-Barthelmess, que tan excepcional juego le dieron en *Broken Blossoms* como protagonistas del desgarrador melodrama. Griffith vuelve a recrearnos su universo puritano, en donde pasiones, odios, abusos, vicios y sufrimientos desfilan ante nosotros a la espera de ser purgados. La rígida moral griffithiana, la única concebible, juzga esos sentimientos para aplicarles todo el peso de su merecido castigo. De esta manera, a través de la efusión intimista de los personajes, Griffith consigue dotar al relato de la intensidad dramática necesaria, y todo ello lo arropa con la plasticidad impecable de la que él siempre hace gala.

De antológica puede considerarse la escena final, no exenta de simbolismo, donde el protagonista saltando de bloque en bloque por el río helado, consigue salvar del suicidio a su amada. Las durísimas condiciones de rodaje en escenarios naturales, las narra así Gish: *«Trabajamos tres semanas con temperaturas bajo cero, echados constantemente sobre centenares de bloques de hielo* (...) *Usábamos dinamita para hacer saltar los pedazos gruesos de hielo, recorríamos las masas saltando entre ellas* (...) *Tuvimos suerte»*. Un final feliz, no podía ser de otro modo, rubrica tan espléndido trabajo técnico y artístico.

Tras una «première» el 20 de agosto de 1920 en el 44th St. Theater de Nueva York, la película se estrena el 21 de agosto de 1921 con gran éxito. A pesar de que su coste ha superado el millón de dolares, las altas recaudaciones del film, van a traducirse en beneficios, haciendo de *Way Down East,* el mayor logro económico de Griffith desde *The Birth of a Nation.*

L'Atlantide

La Atlántida

D: Jacques Feyder. **G:** Jacques Feyder, basado en la novela homónima de Pierre Benoit. **F:** Georges Specht, Victor Morin, Amedée Morrin. **Mon:** Jacques Feyder. **D.A.:** Manuel Orazi. **Ves:** Manuel Orazi. M: M. Jemain. **P:** Louis Aubert para Thalman y Cía. **D:** 210 min. **E:** 1 de octubre de 1921. **País:** Francia.

I: Georges Melchior (teniente Saint-Avit), Jean Angelo (capitán Morhange), Stacia Napierkowska (reina Antinéa), Marie-Louise Iribe (Tanit Zerga), Mohammed Ben-Noui (Bou-Djema), Abd-el-Kader Beh Ali (Cegheir-ben Cheik), Paul Franceschi (el archivero), Emile Daltour (el coronel), André Roanne (teniente Massart), René Lorsay (teniente Ferrière).



Un destacamento militar encuentra inconsciente en el desierto de Tanez al teniente Saint-Avit, uno de los dos oficiales desaparecidos en una expedición anterior, y lo traslada al cuartel general de Timbuctu. El teniente se recupera lentamente y, tres meses después, relata al teniente Ferrière su odisea en el desierto:

El capitán Morhange y el teniente Saint Avit parten a la búsqueda de un viejo camino de caravanas. En las montañas del Tifedest descubren una extraña inscripción y, guiados por un tarki que encuentran cerca de allí, hallan nuevas inscripciones en las cuevas de los montes Hoggar. Súbitamente se ven invadidos por una extraña embriaguez y, cuando despiertan, divisan desde sus habitaciones un bello oasis. Los oficiales son informados de encontrarse en un pequeño resto de tierra resurgida del hundimiento de la Atlántida y de ser prisioneros de su soberana, la reina Antinea. Esta colecciona amantes, a los que convierte en figuras de metal cuando se cansa de ellos.

Rechazada por el capitán Morhange, que sólo anhela su libertad perdida, la cruel Antinea induce a Saint-Avit, hechizado por su belleza y bajo el influjo de las drogas, a matar a su compañero. Cuando el teniente recupera la consciencia, con la ayuda de Tanit Zerga, una sirvienta de la reina, logra escapar de allí. En el ardiente desierto, Tanit pierde la vida y Saint-Avit se encuentra al borde de la muerte cuando es descubierto por el destacamento.

El teniente Saint-Avit, que desea fervientemente volver junto a Antinea, parte con Ferrière y el tarki hacia un incierto destino.

Ciertas disputas de Jacques Feyder con la productora Gaumont, motivadas por desacuerdos acerca de la película *(La faute d'ortographe,* 1919) y un recorte presupuestario de la compañía, hacen que ésta no se encuentre en condiciones de producir la adaptación cinematográfica de la novela de Pierre Benoit *L'Atlantide,* que Feyder tiene pensado llevar a la pantalla. Tal contrariedad obliga al realizador a recurrir a un primo suyo, Alphonse Frédérix, director de la Banca Thalman, para la consecución de un préstamo de 600.000 francos.

Con este dinero, Feyder se embarca en el arriesgado proyecto que le lleva hasta Argelia. Para el papel de la Reina Antinéa, los productores, que desean una figura relevante en el reparto, imponen a Stacia Napierkowska. Feyder, por su parte, habría preferido a Musidora, vampiresa por excelencia del cine francés y a la que el realizador había conocido dando vida a misteriosas seductoras en los seriales de Feuillade, con quien Feyder trabajó como asistente.

El aspecto formal de la película es cuidado con un esmero desacostumbrado en las producciones de la época. Desde las impactantes imágenes de exteriores rodadas en el desierto del Sáhara, pasando por la multiplicidad de estilos presentes en los decorados del Palacio de Antinéa, hasta la espléndida fotografía de Georges Specht, todo contribuye a dotar a la cinta de una credibilidad sorprendente, tanto en su vertiente realista, donde adquiere tono de auténtico documental, como en su veta más fantástica.

El mérito de Feyder se prolonga en la perfecta traslación a la pantalla del mundo onírico presente en la obra de Benoit y su exploración del subconsciente universal. El Paraíso perdido, la atracción de lo desconocido y la mujer fatal, seductora y verdugo de los hombres que caen en sus manos, conforman este relato repleto de paralelismos bíblicos y, a la vez, de elementos constituyentes de la *psique colectiva.*

La película va a llevarle casi un año de trabajo y, durante ese tiempo, el presupuesto se dispara, llegando a costar casi dos millones de francos, convirtiéndose en el film francés más caro jamás filmado. Estrenada en octubre de 1921 en el Gaumont-Palace de París, la película constituye un éxito clamoroso.

Der Müde Tod

Las tres luces / La muerte cansada / Destino

D: Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou, Fritz Lang. **F:** Fritz Arno Wagner, Erich Nitzchmann, Hermann Saalfrank. **D.A.:** Walter Röhrig, Hermann Warm, Robert Herlth. **Iluminación:** Robert Hegerwald. **Ves:** Umlauff Museum de Hamburgo. **M:** Peter Schirmann. **P:** Erich Pommer para Decla-Bioscop. **Dur:** 100 min. **E:** 7 de octubre de 1921. **País:** Alemania.

I: Bernhard Goetzke (la Muerte / el desconocido), Lil Dagover (la enamorada), Walter Janssen (el joven), Rudolf Klein Rogge (el rival), Max Adalbert (el notario), Hans Sternbert (el burgomaestre), Erich Pabst (el médico), Hermann Picha (sastre), Car! Rückert (el vicario), Georg John (mendigo).

Una joven pareja de enamorados viaja en una diligencia. El vehículo realiza una parada en una posada, donde un misterioso desconocido, que se ha unido poco antes a los viajeros, desaparece con el joven. La muchacha busca desesperadamente a su novio y, al descubrir que es la Muerte quien se lo ha llevado, implora a ésta para que se lo devuelva. La Muerte le muestra tres velas (vidas) a punto de extinguirse y le explica que sólo si logra salvar alguna de ellas, podrá recuperarlo.

1. Bagdad. El califa pretende a la bella Zobeide. Ante su rechazo, manda perseguir al enamorado de la joven, un infiel que ha osado penetrar en el Templo de Alá. Aunque el joven inicialmente logra escapar, al final es capturado y enterrado vivo.

2. Venecia. Tratando de salvar a su amado de una conspiración urdida por su pretendiente Girolamo, la bella Frametta le manda un recado. El mensaje es, sin embargo, interceptado por el cruel pretendiente, quien lo sustituye por otro. La trampa surte su efecto y el enamorado muere apuñalado.

3. China. El mago A Hei junto con su hija Tian-Tsien y su enamorado Liang se presentan ante el Emperador, pero éste se encapricha de Tian y pretende quedarse con ella. Gracias a una varita mágica los novios logran huir, siendo perseguidos por la guardia imperial. La muchacha se convierte en estatua y el joven en tigre. Una lágrima recorre la mejilla de la estatua cuando un arquero abate al tigre.

A pesar de su fracaso en las tres pruebas previas, la Muerte ofrece a la muchacha una última oportunidad: si en una hora le entrega una vida cualquiera, ella conseguirá a cambio recuperar la de su amado. Pero nadie, ni el viejo boticario, ni el mendigo, ni

los ancianos del asilo están dispuestos a ceder la suya. Aunque en el último momento, un fortuito incendio en el asilo le permite disponer de la vida de un bebé, ella se muestra incapaz de sacrificarlo. La Muerte se compadece y los dos enamorados, abandonando sus cuerpos, pasean juntos por el Más Allá.

Profundamente impactado por el relato de la prolífica escritora Thea von Harbou sobre tres historias de amor que se ven truncadas por la muerte del enamorado, Fritz Lang logra convencer a Erich Pommer de la conveniencia de llevarlo a la pantalla.

La corriente romántica alemana inspira a la escritora en su fascinante visión de la muerte y Lang la transcribe literalmente a la pantalla. Su imponente figura, lejos de reflejar horror, es casi tierna, y su fatídica misión no es sino una obligación que ha de llevar a cabo muy a su pesar. La película constituye un profundo relato en el cual, mediante un discurso determinista, es puesto de manifiesto lo inevitable del destino. En una escena, cargada de simbolismo, se nos presenta a la Muerte junto a una multitud de velas, que representan las vidas de todos los seres humanos y cuyas llamas caminan hacia la extinción, dependiendo sólo del tiempo como modulador de su final común.

Der Müde Tod destaca por su plasticidad prodigiosa, nutrida de variadas referencias pictóricas a Durero, Grünewald, Rembrandt, etc. y por las formas arquitectónicas que le sirven de marco. Además, las fuentes estéticas varían según las distintas historias. Así, en las exóticas imágenes del legendario Bagdad, con el modelo *art-dèco* para el carnaval de Venecia, o con el estilismo decorativo al recrear la antigua China se nos ofrece, en tintes expresionistas, un espectáculo visual diverso e irrepetible.

La película se estrena simultáneamente en el Mozartsaal y en el Kurfürstendamm de Berlín el 7 de octubre de 1921, sin obtener una gran repercusión popular. Tras su éxito en París el film logra el reconocimiento en Alemania, convirtiendo a Lang en un reputado director y pasando a conformar, junto a *Madame Dubarry* de Ernst Lubitsch y *El gabinete del Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)* de Robert Wiene, la trilogía fílmica que sitúa a la cinematografía alemana en primera línea mundial.

El popular actor Douglas Fairbanks, impresionado por la película, compra los derechos para su distribución en EEUU, donde retitulada *Destiny*, es acogida con entusiasmo.

The Paleface

Rostro pálido

D: Buster Keaton, Eddie Cline. **G:** Buster Keaton, Eddie Cline. **F:** Elgin Lessley. **D.T.:** Fred Gabourie. **P:** Joseph M. Schenck para Comique Film Corporation. **Dis:** Associated First National Pictures. **Dur:** 33 min. **E:** 17 de diciembre de 1921. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Rostro pálido), Joe Roberts (indio), Virginia Fox (hija del Jefe Indio), Al St. John.

En el lejano oeste, los indios viven en paz en su reserva, hasta que un enviado de la *Great Western Oil Co* roba a un piel roja la carta de propiedad de sus tierras. Con el documento en su poder, la compañía da a los desamparados moradores un plazo de 24 horas para que abandonen sus tierras.

Los indios, encolerizados por el atropello sufrido, planean vengar la afrenta matando al primer blanco que vean. Buster, ajeno a lo ocurrido, deambula por el lugar cazando mariposas y es capturado. El muchacho es atado a un poste de tortura con la intención de quemarle vivo, pero consigue escapar. Buster llega a **una** cabaña y allí encuentra amianto con el que se confecciona un traje.

Capturado de nuevo, Buster es sometido al mismo tratamiento, pero entonces el traje que lleva le salva la vida. Los indios, interpretando el hecho como algo sobrenatural, ven en él a un enviado de los dioses y le rinden culto aceptándole en la tribu con el nombre de *Pequeño Jefe.*

Informado del problema que preocupa a sus nuevos compañeros, Buster conduce a los indios a la oficina de registro. Se organiza una persecución a los tramposos, que se complica con la aparición de una tribu rival. Finalmente, los indios consiguen recuperar sus tierras y Buster el amor de la bella hija del jefe, con la que queda ligado mediante un larguísimo beso.

A pesar de su juventud, Buster Keaton posee una dilatada experiencia en el mundo del espectáculo cuando, de la mano del popular actor cómico Roscoe *Fatty* Arbukle, decide pasarse al cine. *Fatty asesino (The Butcher Boy,* 1917), es su primera película y constituye el inicio de una relación con Arbukle que ha de durar varios años. Durante ese tiempo, Keaton aprende los secretos técnicos del medio, a la vez que adquiere una madurez artística, que ha de permitirle, ya en solitario, realizar en calidad de actor, coguionista y codirector, su primer cortometraje importante *Fin de semana (One Week,* 1920).

Un año más tarde, sobre un guión suyo y de Eddie Cline, Keaton se convierte en un confiado entomólogo en *The Paleface.* Rodada casi íntegramente en exteriores, la película se beneficia de una impecable fotografía, lo que contribuye a realzar aún más la belleza de los escenarios naturales. Sobre ellos despliega Keaton, con la inexpresividad facial que le caracteriza, un nutrido repertorio de acrobacias, algunas de las cuales rayan lo imposible. De entre ellas cabe destacar el espectacular salto que el cómico ejecuta desde lo alto de un monte, 24 metros por encima de una red convenientemente disimulada.

La película, además de un alegato anti-racista, en el que nos presenta de manera simpática a los indios empeñados en sus justas reivindicaciones, contiene gags antológicos. En uno de ellos, Keaton intenta cazar mariposas ajeno a un ataque indio que contra él está teniendo lugar. En otro, cambia varias veces de sitio mientras se encuentra atado a un poste a punto de ser quemado vivo, lo que obliga al indio a cambiar los hatos de leña otras tantas veces, para ponerlas a sus pies. O la secuencia final, cuando *«tres años más tarde»* del primer beso, Keaton sigue besando sin cambiar de postura, a la hija del jefe.

El film se estrena el 17 de diciembre de 1921 y su éxito sirve para poner sobre aviso a los que todavía no han reparado en él, de la categoría de este joven cómico, cuyo futuro se augura prometedor.

Die Hintertreppe
Escalera de servicio

D: Leopold Jessner, Paul Leni. **G:** Carl Mayer. **F:** Karl Hasselmann, Willy Hameister. **D.A.:** Paul Leni, Karl Görge. **M:** Hans Landsberger. **P:** Henny Porten Filmgesellschaft-Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 40 min. **E:** 22 de diciembre de 1921. **País:** Alemania.
I: Henny Porten (la sirvienta), Wilhelm Dieterle (el amante), Fritz Kortner (el cartero).

La lúgubre entrada trasera de una pensión berlinesa nos conduce hasta la habitación de la criada, la cual se resiste a levantarse de su cama pese a la insistente alarma del despertador. Cuando inicia las tareas de la casa, el tullido cartero la observa con deseo, antes de entregarle una carta. Por la noche en una callejuela oscura, la muchacha se besuquea con su amante, mientras el cartero divisa la escena desde la ventana de su semisótano.

Pero las noches siguientes el amante no acude a la cita; la muchacha, que ni siquiera recibe arta de él, se desespera. Cuando por fin, un día, el cartero le hace entrega de la ansiada correspondencia, la joven se llena de alegría. Con una botella de vino acude a festejar el hecho a casa del cartero, pero allí descubre que es éste el verdadero autor de la carta y se marcha apesadumbrada. Más tarde, la muchacha recapacita y se conmueve por el «esto del cartero. Volviendo a casa de éste, le besa. El pobre tullido se siente el hombre más feliz del mundo, ante la respuesta de su enamorada, y prepara la cena para ambos.

Mientras el cartero sirve el vino, la muchacha ve la sombra de su amante por la ventana, y acude a su encuentro. Este se disculpa ante la joven por su marcha inesperada, pero insiste en haberla escrito. La muchacha llena de dudas, acaba por perdonarle. Intuyendo la tragedia, la joven vuelve a la casa del cartero y encuentra la puerta cerrada. Con ayuda de los hombres del barrio logra derribar la puerta y una horrible escena aparece ante sus ojos: su amante, que había ido a pedir explicaciones al cartero acerca de la desaparición de sus cartas, yace muerto, mientras el tullido empuña en su mano el hacha homicida. El revuelo que ocasiona la noticia hace que la criada sea despedida de la pensión. Sin ilusión por la vida, muchacha se la quita precipitándose a la calle desde el tejado de una casa.

Poco después del estreno de *El rail (Scherben,* 1921) de Lupu Pick -el film que es considerado unánimemente como el *kammerspielfilm fundacional-,* el director teatral Leopold Jessner y el decorador Paul Leni llevan a la pantalla *Die Hintertreppe,* basada en un relato de Carl Mayer anterior a 1921.

Pese a la data preinaugural del substrato literario, en esta película se dan cita todas las características que definen al *kammerspielfilm.* Así, un pequeño número de personajes -en este caso tres-, dispuestos en un ambiente cotidiano nos desvelan, mediante un ejercicio introspectivo, la inexorable tragedia que se avecina, y una estructura narrativa fundamentalmente visual posibilita la escasez de intertítulos. Además, el film de Jessner pone de manifiesto la existencia de un influjo expresionista, como evidencian tanto el carácter tendente a la abstracción de los decorados, como la convulsiva interpretación que del cartero realiza Fritz Kortner. En contraste a esta actuación, destaca la contención puesta en escena por la superestrella de la pantalla alemana Henny Porten, en su papel de atribulada sirvienta.

Aunque sea mínima, no se debe pasar por alto la exploración que de los nuevos conceptos realistas efectúa el film, cuando compara la lujosa fachada del edificio principal con el portal que da acceso a la escalera de servicio y *la calle* -subrayamos el término, que ha de dar título a todo un género cinematográfico-, en que ésta se ubica.

La película se estrena el 11 de diciembre de 1921 en Berlín, obteniendo una refrendo popular bastante moderado. Parte del público se incomoda ante tanta sordidez y un final tan desgraciado. Afortunadamente, la audaz propuesta no va a caer en saco roto, siendo recogida por nuevos cineastas, y desarrollada por éstos en importantes producciones futuras.

Tol'able David

D: Henry King. **G:** Edmund Goulding, Henry King, basado en un relato de Joseph Hergesheimer. **F:** Henry Cronjager. **Mon:** Duncan Mansfield. **P:** Henry King para Inspiration Pictures. **Dis:** Associated Firts National Pictures. **Dur:** 118 min. **E:** 28 de diciembre de 1921. **País:** EEUU.
I: Richard Barthelmess (David Kinemon), Gladys Hulette (Esther Hatburn), Walter P. Lewis (Iscah Hatburn), Ernest Torrence (Luke Hatburn), Ralph Yearsley (Hermano de Luke), Forrest Robinson (Neighbor Hatburn, el abuelo), Edmund Gurney (Hunter Kinemon, padre de David), Marion Abbott (la madre de David) Laurence Eddinger (senador Gault), Walter Richmond (Alian, hermano de David).

Greensteam es un tranquilo valle del oeste de Virginia donde se encuentra la granja de los Kinemon. En ella viven el joven David Kinemon, sus padres, su hermano Alian y Rose, la esposa de éste. Mientras tontea con Esther Hatburn, la nieta de un vecino, David sueña en emular a su hermano y convertirse algún día en conductor del coche-correo.

La llegada al pueblo de los tres primos de Esther, cambia radicalmente la vida en la comunidad. Los tres Hatburn son unos criminales sin escrúpulos, a quienes persigue la justicia en otro estado, y que fijan su residencia en casa de Esther. Desde el primer momento, la muchacha se siente aterrorizada ante el comportamiento del trío de maleantes.

El nacimiento del hijo de Alian y Rose llena de alegría la casa de los Kinemon. La felicidad va a durar poco ya que un día, por pura diversión, los salvajes Hatburn matan al perro de los Kinemon, y cuando interviene Alian, pidiéndoles una expli-

cación le golpean con una piedra en la espalda dejándole paralíico En un intento de vengar a Alian, su padre toma su rifle, ero en ese momento sufre un infarto y muere. David atiende a las súplicas de su madre para que no se enfrente a los Hatburn, aunque luego se va dando cuenta que la comunidad le considera un cobarde.

Sin ingresos fijos, los Kineton se ven obligados a dejar su granja y se acomodan en un modesto apartamento en la ciudad. David consigue un empleo en unos almacenes, y un día en el que el conductor del coche-correo se emborracha, el muchacho es encargado de realizar la tarea. Al llegar a casa de los hermanos Hatburn, los forajidos le disparan, hiriéndole en un brazo. David no se deja amedrentar y armado con un revólver, se deshace de dos de los hermanos, mientras que, en pelea cuerpo a cuerpo con Luke, resiste a base de amor propio, hasta que finalmente consigue acabar con él. David regresa a la ciudad con el correo, lo que le gana el respeto de toda la comunidad.

La película se basa en un relato de tonalidades bíblicas, escrito por Joseph Hergesheimer, cuyos derechos habían sido adquiridos por David W. Griffith. El genial realizador pensaba llevarla a la pantalla con Richard Barthelmess como protagonista, pero el actor, al separarse de Griffith en 1920, compra al director los derechos para cedérselos a la *Inspiration Pictures*, una compañía de reciente creación.

La realización de *Tol'able David* es encomendada a Henry King, un antiguo colaborador de Tomas H. Ince. Edmund Goulding es encargado de escribir el guión, en el que el propio King colabora, plasmando en la historia sus propias vivencias. A pesar del interés de la productora de rodar los exteriores en Pensilvania, el realizador insiste en respetar la idea del relato original y hacerlo en Virginia, a pocos kilómetros de su lugar de nacimiento. Con todo ello, la identificación de King con la historia es absoluta, y la fuerte convicción que desarrolla en su realización redunda en la gran autenticidad del film; hasta tal punto, que Hergesheimer felicita al director, asegurándole que ha puesto en el relato todo lo que él había dejado fuera.

La gran interpretación de Barthelmess -que es junto a la que efectuara en *Lirios rotos (Broken Blossoms,* 1919) la mejor de toda su carrera- y la bella fotografía de Henry Cronjager contribuyen a dar forma a esta exaltación de la vida de una pequeña comunidad de la América preindustrial. Un ejercicio de fe en la gente sencilla, sus costumbres y valores, lleno de intimismo y poesía.

El film obtiene un enorme éxito popular, y la crítica la ensalza comparándola con el cine de Griffith. El propio Griffith se deshace en elogios hacia la película, calificándola como *«demasiado buena»*. Su resonancia le va a hacer traspasar todas las fronteras, hasta el punto de convertirse en uno de los films de referencia para los nuevos valores del naciente cine soviético.

1922

Orphans of the Storm
Las dos huerfanitas

D: David Wark Griffith. **G:** David Wark Griffith, según la obra *Les deux orpltelines* de Adolphe Philippe d'Ennery y Eugène Cormon. **F:** Hendrik Sartov, Paul Alien, Billy Bitzer. **Mon:** James Smith, Rose Smith. **D.A.:** Edward Scholl, Charles M. Kirk. **D.T.:** Frank Wortman. **Ay. D:** Herbert Sutch. **M:** Louis Ferdinand Gottschalk, William F. Peters. **P:** David Wark Griffith Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 172 min. **E:** 3 de enero de 1922. **País:** EEUU.
I: Lillian Gish (Henriette Giraud), Dorothy Gish (Louise Giraud), Josef Schildkraut (Caballero de Vaudrey), Creighton Hale (Picard), Monte Blue (Danton), Sidney Herbert (Robespierre), Lucille la Verne (Madre Frochard), Sheldon Lewis (Jacques Frochard), Frank Losee (Conde de Linières), Katherine Emmett (Condesa de Linières).

La noble familia De Vaudrey no acepta el matrimonio de su hija con un plebeyo. Este es asesinado, y su bebé, Louise, depositado a las puertas de una inclusa. Al mismo tiempo, Jean Giraud, sacudido por la pobreza, se dispone a abandonar a su hijita Henriette cuando, viendo medio helado al otro bebé, vuelve a casa con ambos.

Años más tarde, las muchachas ya adultas se dirigen a París buscando curar la ceguera de Louise. Por el camino coinciden con el marqués de Praille. Al ver a Henriette, la lascivia del marqués se despierta, y al llegar a la ciudad rapta a la muchacha. A su vez Louise, cae en manos de la señora Frochard, una picara sin escrúpulos que la utiliza para la mendicidad.

Henriette es rescatada por el caballero De Vaudrey, sobrino de la ahora condesa de Linières, auténtica madre de Louise. Ambos se enamoran, y por ese motivo el caballero De Vaudrey rechaza una boda arreglada con una noble. Tal decisión provoca que sea exiliado y Henriette encarcelada.

Liberados tras el estallido de la Revolución, vuelven a reunirse, pero son de nuevo detenidos por el régimen de terror implantado por Robespierre. En el Tribunal que les condena a la guillotina, Henriette se reencuentra con Louise. A punto de ser ejecutados, son salvados en el último momento por Danton. Louise, que ha recuperado la vista, y ya al lado de su madre, da la

aprobación a la boda entre Henriette y De Vaudrey.

El enorme entusiasmo levantado en América por Ernst Lubitsch con *Madame Dubarry,* y la necesidad de Griffith de reivindicarse como maestro de la epopeya, llevan a éste a adquirir los derechos de *The Two Orphans.* Se trata de una obra pasada de moda con la que Kate Claxton ha recorrido el país durante años, y enmarcada también en la Francia revolucionaria. Impregnado de la misma extravagancia de la que hiciera gala en *Intolerance,* Griffith convierte los estudios de Mamaroneck en el París de finales de siglo XVIII, construyendo decorados en una extensión de 14 acres, lo que dispara los costes de la producción.

El film está dividido en dos partes. En la primera, que muestra la llegada de las jóvenes a París, su separación y tribulaciones, Griffith llena la pantalla de incidencias; de ese modo, raptos, orgías, atropellos y fugas perfectamente recreadas, consiguen apartar de la película cualquier fantasma acerca de su origen teatral. El punto culminante lo constituye la escena en la que Henriette y la condesa, madre de Louise, comprenden que son hermana y madre de la misma persona. En ese momento, Henriette oye cantar a su hermana ciega, sale al balcón y la llama, pero el encuentro se torna imposible por las circunstancias. La escena posee tal intensidad, que muchos espectadores de la época creyeron haber oído cantar a la muchacha.

La segunda parte nos adentra en la Revolución Francesa. Aquí, la toma de la Bastilla por el populacho y la carga de Danton para evitar el aguillotinamiento de Henriette constituyen sus mejores escenas, que avalan la maestría del realizador en la dirección de masas.

Conjugando a la perfección elementos intimistas y epopéyicos, Griffith no puede evitar añadir su toque doctrinal, con el que nos previene de los fanáticos que, bajo la apariencia de líderes, predican doctrinas bolcheviques.

La crítica se divide ante la proyección del film. Mientras algunos, henchidos de patriótico sentimiento la consideran como baluarte del triunfo del cine americano sobre el alemán (en alusión al film de Lubitsch), otros no ven en ella sino un apergaminado fiasco. La película, aunque obtiene un relativo éxito de público, no consigue recuperar su abultado costo. La suerte ha vuelto de nuevo la espalda a Griffith; ya que, además, éste se ve obligado a costear los derechos de distribución del film en el extranjero, luego de perder un pleito con la Fox.

Foolish Wives
Esposas frivolas

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim. **F:** Ben Reynolds, William H. Daniels. **Mon:** Arthur Ripley. **D.A.:** Richard Day, E. E. Sheeley. **D.T.:** William Meyers, James Sullivan, George Williams. **Ves:** Western Costuming, Erich von Stroheim. **Iluminación:** Harry J. Brown. **Escultura:** Don Harvis. Ay. **D:** Eddy Sowder, Louis Germonprez, Jack R. Proctor. **Ay. Mon:** Eddy A. Sowders, Bob Roberts, Daniel Mandell. **M:** Sigmund Romberg. **R:** Marian Aisnee, Erich von Stroheim. **P:** Carl Laemmle-Universal Pictures. **Dur:** 210 min. **E:** 11 de enero de 1922. **País:** EEUU.

I: Erich von Stroheim (Conde Wladislaw Sergius Karamzin), Maude George (Princesa Olga Petchnikoff), Mae Busch (Princesa Vera Petchnikoff), Rudolph Christian y Robert Edeson (Andrew J. Hughes), Miss Dupont (Helen, su esposa), Dale Fuller (Maruschka, la criada), Al Edmundson (Pavel Pavlich, el mayordomo), Caesare Gravina (Caesare Ventucci), Malvine Polo (Marietta Ventucci, hija de Caesare), Louis K. Webb (Dr. Judd).

En Villa Amorosa, cerca de Montecarlo viven tres estafadores que se hacen pasar por aristó-



cratas rusos. El conde Sergio Karamzin y sus primas Olga y Vera, hacen circular en el casino el dinero falso con que les provee Cesare Ventucci, un jugador que en un día infortunado lo perdió todo.

Al enterarse de la llegada a Monaco de Andrew Hughes, conocido millonario americano, y de su esposa Helen, el grupo se apresura a hacer sus planes, basados en el éxito de Karamzin con las mujeres. El conde se ofrece a enseñar la ciudad a Helen, que se muestra impresionada por sus atenciones. Durante uno de sus paseos, estalla una fuerte tormenta que obliga a ambos a buscar refugio en una cabaña; sólo la llegada de un monje impide al conde culminar sus propósitos. En una noche afortunada, Helen gana mucho dinero en la ruleta. Horas después, Sergio cita a Helen en la villa, donde tiene lugar una fiesta; en ella, el conde le pide a Helen 900 francos, alegando una deuda de honor, que la mujer le entrega.

Maruschka, la criada del conde, que espera en vano sus promesas de matrimonio, enloquece de celos ante la presencia de Helen en la villa, prendiendo fuego a la residencia. Helen y Sergio son rescatados por los bomberos, mientras que la criada se suicida arrojándose al mar. Hughes es informado de que su mujer le es infiel, y furioso golpea al conde, conminándole a abandonar Montecarlo. Como la noche aún es joven, Sergio acude a casa de Ventucci dispuesto a divertirse con la hija de éste. Creyéndole un intruso, Cesare le dispara y le mata, tirando luego su cadáver a una alcantarilla. Olga y Vera son detenidas por la policía cuando pretenden abandonar la villa.

Hughes regresa al hotel y allí conforta a su mujer.

En el estreno se exhibe una secuencia final, luego suprimida, en la que Helen da a luz un hijo prematuro de su marido, a quien había ocultado su embarazo para no perderse su viaje a Europa.

Después de estrenar *La ganzúa del diablo (Devil's Pass Key* 1920), Erich von Stroheim obliga a la Universal a revisar su contrato y al mismo tiempo acepta la idea de Carl Laemmle de hacer de Montecarlo el marco de su próxima película.

En respuesta al éxito que varias superproducciones rivales están obteniendo en su distribución, la Universal da vía libre a Stroheim, quien en un alarde de gigantismo, sólo superado por la Babilonia aparecida en *Intolerance* de Griffith, reconstruye en estudio con gran minuciosidad toda la plaza del casino de Montecarlo.

El rodaje se va a convertir en un cúmulo de desastres: gran parte del decorado es destrozado

por violentas tormentas y ha de ser reconstruido; Stroheim es arrestado por agentes federales acusado de fabricar dinero francés para la película; Rudolph Christians, que interpreta el papel de embajador americano, muere repentinamente y ha de ser precipitadamente reemplazado por Robert Edeson, un doble que se le parece vagamente, lo que obliga al director a filmarlo de espaldas o entre sombras; el presupuesto final se va incrementando progresivamente, lo que ocasiona numerosos enfrentamientos entre Stroheim y Thalberg, superando finalmente el millón de dólares.

Con grandiosidad formal y minuciosidad extrema, Stroheim busca un realismo que sólo encuentra en la estética. El mundo que se muestra no es tal, sino el que el director observa: un universo personal teñido de negrura e ironía. Esto es precisamente lo que hace de *Foolish Wives* una obra maestra.

En el estreno el 11 de Enero de 1922 en el Central Theatre de Nueva York, el film está recortado hasta doscientos diez minutos, por lo que Stroheim acusa a la productora de mostrar sólo *«el esqueleto de su hijo muerto»*. La película logra recaudar sólo 870.000 dólares, un fracaso teniendo en cuenta su elevado costo.

La crítica está dividida; mientras para algunos, el alumno -Stroheim- ha alcanzado al maestro -Griffith-; para otros, los más, el joven director es ya un enemigo declarado.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens

Nosferatu, el vampiro

D: Friedrich Wilhelm Murnau. **G:** Henrik Galeen, basado en la novela *Drácula* de Bram Stoker. **F:** Fritz Arno Wagner, Günter Krampf. **D.A.:** Albin Grau. **Ves:** Albin Grau. **M:** Hans Erdmann. **P:** Albin Grau, Enrico Dieckmann para Prana-Film Gmbh, Berlín. **Dur:** 106 min. **E:** 4 de marzo de 1922. **País:** Alemania.
I: Max Schreck (Conde Orlok, Nosferatu), Gustav von Wangenheim (Jonathan Hutter), Greta Schroeder (Ellen, su esposa), Alexander Granach (Knock, agente inmobiliario), Georg Heinrich Schnell (Harding, el armador), Ruth Landshoff (Ruth, su hermana), Max Nemetz (Capitán del *Empusa)*, John Gottowt (Profesor Bulwer, un paracelsista), Gustav Botz (médico de la ciudad), Wolfgan Heinz (primer oficial).

1838. En la ciudad de Wisborg viven felices el joven Hutter y su mujer Ellen, hasta que el oscuro agente inmobiliario Knock decide

enviar a Hutter a Transilvania para cerrar un negocio con el conde Orlok. Se trata de la venta de una finca en Wisborg que linda con la casa de Hutter.

Durante el largo camino, Hutter pernocta en una posada, donde ojea un viejo tratado sobre vampiros que encuentra en su habitación. Una vez en el castillo, es recibido por el siniestro conde, que se excita cuando el joven se corta un dedo. Al día siguiente, Hutter amanece con dos pequeñas marcas en el cuello, que él interpreta como picaduras de mosquito. Una vez firmado el contrato, descubre que el conde es, en realidad, un vampiro. Al verle partir hacia su nuevo hogar, Hutter teme por Ellen. El joven, muy debilitado por las mordeduras del vampiro, precisa el internamiento en un hospital. Al mismo tiempo, Ellen contrae una misteriosa enfermedad y también Knock, bajo influjo del conde, enloquece.

El velero *Empusa* parte del puerto de Barna. En él viaja el conde, acompañado de varios ataúdes llenos de tierra y ratas. Durante la travesía se declara la peste a bordo y uno tras otro van pereciendo todos los miembros de la tripulación, siendo el conde el único que arriba al puerto de Wisborg. Amparado por la oscuridad de la noche, desembarca y se dirige a su nueva mansión.

Poco después, llega Hutter ya restablecido. La peste hace estra-



gos en la ciudad. Ellen lee que sólo el sacrificio de una mujer sin pecado, que haga olvidar al vampiro el primer canto del gallo, puede librarles de su azote. La joven no ve otra salida: abre la ventana de su cuarto y propicia la llegada del vampiro, que cae fulminado con los primeros rayos del sol.

Hutter llega a tiempo de ver cómo Ellen muere en sus brazos. Desde aquel momento cesa la Gran Muerte en toda la ciudad.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens nace como consecuencia del fuerte impacto que causan en Albin Grau tanto la novela *Drácula* de Bram Stoker como la película *Der Golem* de Paul Wegener. Grau consigue implicar en el proyecto al guio-

nista del citado film, Henrik Galeen, y contrata a Friedrich W. Murnau, un director poco relevante que se encuentra finalizando el rodaje de *El castillo Vogeloed (Schloss Vogelöd* 1921).

Desde un aseptismo moral absoluto, Murnau construye un poema diabólico, a la vez romántico y expresionista, en donde el poder maléfico lucha por la supervivencia y la relación del Nosferatu con las fuerzas de la vida es elevada a un plano metafísico. Mucho más espeluznante resulta la sospecha de que, en el trasfondo psicológico de la monstruosa criatura, se esconde un esfuerzo introspectivo del realizador a la propia esencia del ser humano. Tal estremecedor ejercicio, para el cual Murnau rehuye en todo momento añadir elementos desagradables o propiciadores del susto fácil, se nos presenta, además, bajo una envoltura excelente. El realizador mezcla realidad y fantasía, combinando cuadros de gran belleza plástica basados en la pintura romántica, con decorados reales, como el viejo almacén de Barna, obteniendo un climax inquietante y mágico, que convierte a la película en una sinfonía perversa.

Su estreno el 4 de marzo de 1922 en el Primust-Palasl de Berlín es recibido con entusiasmo por crítica y público. Poco después, sin embargo, la viuda de Bram Stoker denuncia el impago de los derechos de autor. La sentencia obliga a suspender la proyección de la película y a destruir todas las copias y el negativo. Afortunadamente, la resolución judicial no fue cumplida en su totalidad, lo que permitió la conservación de uno de los films esenciales del séptimo arte.

Pay Day

Día de paga

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Charles Reisner. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** First National Pictures, Inc. **Dur:** 610 metros. **E:** 2 de abril de 1922. **País:** EEUU.

I: Charles Chaplin (obrero), Phyllis Alien (su mujer), Mack Swain (capataz), Edna Purviance (hija del capataz), Sydney Chaplin (colega de Charlie / dueño de la salchichería), Albert Austin (obrero), John Rand (obrero), Loyal Underwood (obrero), Henry Bergman (compañero de juerga de Charlot), Alian García (otro compañero).

Charlot es un peón de la construcción que llega tarde al trabajo e intenta, con una flor,

apaciguar al enojado capataz. Iniciando su tarea, Charlot excava una zanja, pero lo hace tan lentamente que el capataz le traslada a la sección de albañilería. Allí, sin embargo, trabaja tan rápido, que el resto de compañeros no pueden seguir su ritmo. La hija del capataz está en la obra, y Charlot flirtea con ella.

Al término de la jornada, los obreros aguardan su turno ante la taquilla, ya que hoy es día de paga. Charlot discute con el capataz convencido de que le han pagado de menos, pero lo único que consigue es recibir un puñetazo. Al llegar a su casa, Charlot intenta escamotear la paga a su esposa, pero sólo logra quedarse con una pequeña parte del dinero, que va a gastar rápidamente en la taberna con los amigos. Todos ebrios, entonan canciones en una callejuela y desde una ventana una mujer les arroja agua... y luego la jarra. Comienza a llover y el grupo se dispersa. A duras penas Charlot consigue coger un tranvía, pero es empujado por los pasajeros y sale despedido.

Al llegar a casa, de madrugada, comprueba que los gatos se han comido su cena y cuando se dispone a meterse en la cama, suena el despertador y debe hacer ver a su enojada esposa que acaba de despertarse. En un desesperado intento de dormir, Charlot se introduce en la bañera, sin reparar en que está llena de agua, y al ser sorprendido por su mujer, simula estar aseándose, a pesar de llevar la ropa puesta. Bajo la atenta mirada de su recelosa señora, Charlot vuelve a su trabajo.

Sintiéndose cansado tras concluir la realización de *Vacaciones (The Idle Class* 1921), Charles Chaplin decide tomarse un descanso y se anima a emprender un viaje a Europa. Las experiencias del viaje son referidas por el cómico en el libro *My Trip Abroad,* que se publica poco después. De regreso a su país, Chaplin va a rodar para la First National el film *Pay Day,* ya que a pesar de contar con una compañía propia, la United Artists -la empresa que fundara en 1919 junto a sus colegas Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David W. Griffith-, a Chaplin le quedan por rodar todavía dos películas más, hasta acabar el contrato con su actual productora.

La película nos muestra la vida de un obrero de la construcción durante 24 horas. Para su exposición, Chaplin no sólo va a utilizar enormes dosis de humor, sino también una fuerte carga de ironía y amargura. Observemos su enfoque: el vagabundo Charlot, ha encontrado trabajo como peón. *Felizmente* casado con una malhumorada mujer, Charlot busca refugio en la taberna y los *amigotes,* con los que consigue

olvidar la monotonía que supone su vida. La alegría artificial provocada por el alcohol, y su posterior resaca, dan paso al comienzo de una nueva jornada laboral, al no fructificar los intentos de Charlot por descansar. Frente a la vida errante del vagabundo, mostrado por Chaplin en su obra previa, el mundo de Charlot se ha reducido aquí considerablemente. Consiste únicamente en el proceso cíclico que constituye su itinerario: trabajo-casa-taberna-casa-trabajo. No obstante, incapaz de defraudar a sus incondicionales, Chaplin no se olvida de endulzar este mensaje tan poco halagüeño, y nos demuestra además, con el despliegue de los espléndidos y abundantes gags que pueblan la cinta, que mantiene su genio humorístico intacto.

La película se estrena el 2 de abril de 1922 y el público responde ante ella con entusiasmo. La crítica de la revista *Photoplay* recoge el significativo hecho de que el film hace reír a los acomodadores ¡incluso una semana después de su estreno!

Doktor Mabuse

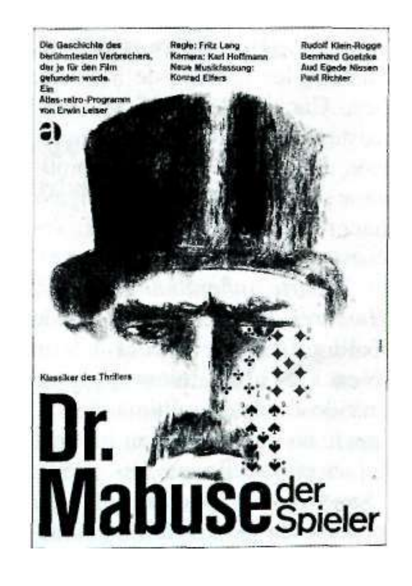
(Der Spieler / Inferno des Verbrechens)

El doctor Mabuse

(El jugador / Infierno de crímenes)

D: Fritz Lang. **G:** Thea Von Harbou, Fritz Lang, según la novela de Norbert Jacques. **F:** Carl Hoffmann, Erich Nittzchmann. **D.A.:** Carl Stahl-Urach, Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. **Ves:** Vally Reinecke. **M:** Konrad Elfers. **P:** Erich Pommer para Ullstein-Uco-Film-Universum Film A.G. (Ufa). **Dis:** Decla-Bioscop-Ufa. **Dur:** 130 y 115 min. **E:** 15 de abril de 1922. **País:** Alemania.

I: Rudolf Klein-Rogge (Dr. Mabuse), Alfred Abel (Conde Told), Aud Egede Nissen (Cara Carozza, la bailarina), Gertrud Welcker (Condesa Ducy Told), Bernhard Goetzke (Procurador von Wenck), Robert Foster-Larrinaga (Spoerri, el secre-



tario), Paul Richter (Edgar Hull), Georg John (Pesch), Hans Adalbert Schlettow (Georg, el chófer), Grete Berger (Fine, sirviente de Mabuse).

1ª Parte: El jugador. Retrato de una época. Gracias al robo de un importante documento comercial y a su maestría en el arte del disfraz, el doctor Mabuse consigue hacerse con una fortuna en la bolsa. Valiéndose de sus poderes hipnóticos, el doctor logra, bajo otra personalidad, vencer a sus rivales en el poker. El joven Edgard Hull, una de sus víctimas, sospecha de su mala suerte y se ofrece a ayudar al fiscal Von Wenck en sus investigaciones. Mabuse obliga a su amante, la artista Cara Carozza, a que seduzca a Hull.

Durante la inauguración del casino clandestino tiene lugar una redada policial. En el desconcierto, Hull es asesinado siguiendo las órdenes de Mabuse, pero Cara es detenida. Mabuse, asistente a una fiesta en la mansión de los condes Told, hipnotiza a su anfitrión al que obliga a hacer trampas y, mientras, secuestra a su esposa Ducy.

2ª Parte. Infierno de crímenes. Hombres de una época. El conde Told refiere al inspector Von Wenck el aturdimiento que ha sufrido durante la última velada, que le ha llevado a hacer trampas y piensa por ello que Ducy le ha abandonado. El conde decide ponerse en manos de un psicoanalista, que no es otro que el Dr. Mabuse. Este, que tiene cautiva a Ducy en su casa, incomunica al conde como parte del tratamiento y luego le induce al suicidio, haciéndole creer que su esposa piensa internarle. Cara se suicida en su celda con un frasco de veneno que le proporciona uno de los hombres de Mabuse.

Von Wenck asiste a un espectáculo de un especialista en sugestión de masas, que resulta ser Mabuse disfrazado. El fiscal hipnotizado, es salvado en el último momento por sus compañeros y entonces Von Wenck reconoce a Mabuse como la mente criminal que está detrás de todo. Efectivos de la policía y el ejército logran entrar en el domicilio del doctor y rescatan a Ducy, pero Mabuse logra huir. En un taller de monederos falsos es encontrado y detenido el doctor, que ha enloquecido acosado por los fantasmas de sus víctimas.

La adaptación realizada por Fritz Lang y su esposa Thea von Harbou sobre un serial de Norbert Jacques, publicado por entregas en el *Berliner Illustrieten Zeitung*, le sirve al director vienés para mostrar en la pantalla un apasionante relato de intriga y aventuras, en cuyo trasfondo puede adivinarse una pintura realista de la corrupta sociedad alemana de la postguerra.

Con *Dr. Mabuse*, Lang da vida a uno de los malvados más ca-

rismáticos de la historia del cine. El genio criminal, cuya personalidad es cuidadosamente esbozada por el director a través de su desdoblamiento en otras muchas, aparece como una mente esquizoide y criminal, que se aproxima al mal desde su prisma más romántico. Para él, el amor y la felicidad no existen, y en su lugar sólo ve deseo y ansia de poder. Desde ese peculiar objetivo, su postura aparece perfectamente coherente y su comportamiento no sería tanto demoníaco como ilustrativo de algún capítulo de un tratado de psicopatología.

En su aspecto plástico, la película combina con acierto la estética expresionista en el manejo de la luz y las sombras, con las formas futuristas de algunos decorados, o las más realistas de otros.

La obra se compone de dos partes bien diferenciadas. Si *Dr. Mabuse der Spieler* es más gráfica y trepidante, *Inferno des Verbrechens* se presenta más psicológica, y en ella, además, de la del doctor, se desarrollan personajes tan sugestivos como Cara Carozza o el conde Told, homosexual latente según Lotte Eisner.

La primera parte de la película se estrena el 15 de abril de 1922 en el UFA Palast am Zoo de Berlín, un mes antes que su continuación. Ambas obtienen un éxito de tal envergadura, que convierten a Lang en una estrella en Alemania, y en EEUU le vale el ser considerado como el máximo representante del cine alemán. Con el tiempo, Lang rodará dos secuelas: *El testamento del Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933) y *Los crímenes del Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse,* 1960), con la que precisamente pondrá punto final a su dilatada y espléndida filmografía.

Kino-Pravda

Cine-Verdad

D: Dziga Vertov. **G:** Dziga Vertov (Documental). **F:** Milkhail Kaufman, Eduard Tissé, Ivan Beliakov, Alexander Lemberg, Pyotr Novitzky, Gregori Guiber, Alexander Levitsky, Ilia Kopalin, Pyotr Zotov, Boris Frantsisson, Bystrov. **Mon:** Dziga Vertov. **Ay. D:** Ilia Kopalin. **Ay. Mon:** Yelizaveta Svilova. **R:** Dziga Vertov, Ivan Beliakov, Alexander Rodchenko. **P:** Goskino (Moscú). **Dur:** 23 números. **E:** 21 de mayo de 1922. **País:** U.R.S.S.

Noticiario cinematográfico aparecido desde 1922 hasta 1925. Consta de 23 números, que -salvo que se especifique otra cosa-, aparecen bajo el título genérico de ***Kino-Pravda.*** Entre ellos destacan:



Nº1: El proletariado, al son de la Internacional, exige cambios importantes y la recuperación de los bienes de la Iglesia. Comida de unos niños víctimas del hambre.

Nº 6: La nueva Rusia se pone a trabajar. Reconstrucción de un teatro, trazado de una vía férrea, alisamiento de la tierra para la puesta a punto del aeropuerto Khodinka.

Nº 9: Congreso en Moscú. Carreras en el hipódromo de Moscú. Accidente de tráfico.

N° 13: Vtchera, Segodnia, Zavtra (Ayer, hoy y mañana). Cine-poema realizado para el cumpleaños de Lenin. Parada de octubre en Moscú. Lenin en la Plaza Roja. Entierro de las víctimas de la contrarrevolución.

Nº 14: Dos mundos opuestos. La Rusia soviética frente al mundo capitalista y la emigración blanca.

Nº 15: Primera Exposición Pansoviética.

Nº 16: Vessennyaya Pravda (La verdad de la primavera). Actualidad lírica en paisajes.

N° 17: Muestra la «circulación sanguínea» que suscita la idea de la Exposición Agrícola de Rusia.

N° 18: Partiendo de la Torre Eiffel de París, la cámara atraviesa Moscú y se para en la lejana fábrica de Nadejdinsk.

Nº 19: Tchernoie More-Ledovity Okean-Moskkva (Mar Negro- Océano Ártico Moscú). Análisis del papel de la mujer en el país de los soviets.

N° 20: Pionierskaia Kino-pravda (Cine-verdad de los pioneros).

Nº 21: Lenjnskaia Kino-pravda (Cine-verdad leninista). Cine-poema sobre Lenin: Lenin herido. Enfermedad y muerte. Lenin vive entre el pueblo, a pesar de su muerte.

Nº 22: V Serdtse Krestianina Lenin J IV (Lenin vive en el corazón del campesino).

Nº 23: Radio Kinopravda (Radio cine-verdad). Noticiario experimental alrededor de la radio.

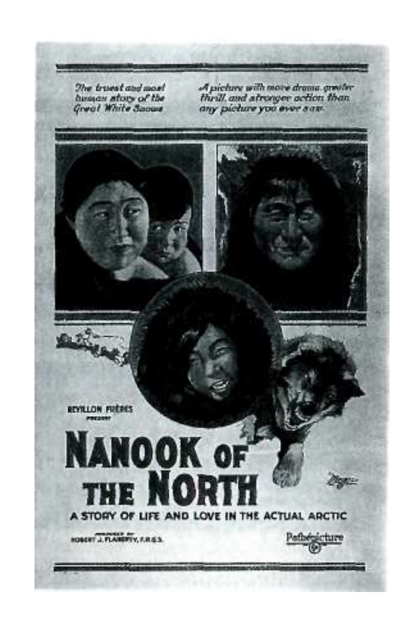
Encendido admirador de las corrientes futuristas y bajo el seudónimo de Dziga Vertov, el joven Denis Kaufman se convierte en redactor-jefe del primer noticiario de actualidades soviético, el *Kinonedelia (Cine-semana,* 39 números), y serán fragmentos de ese material los que compongan el film *El aniversario de la Revolución (Godovshchina revolutsii,* 1919). En 1922, junto a su hermano Mikhail y su esposa Yelizaveta Svilova, Vertov forma el «Consejo de los tres», políticamente apoyado en las tesis del programa comunista. Para poco después, ya con el sobrenombre de *kinoks,* realizar una serie de manifiestos teóricos radicales desde donde desautorizan a todos los films teatralizados sin excepción.

Viendo en *Kino-Pravda* una muralla protectora para los trabajadores contra la negativa influencia de los dramas cinematográficos, Vertov se desmarca de los otros noticiarios que desarrollan la vida de acuerdo a un guión. Frente a ellos, refiere el realizador, *Kino-Pravda,* primero, observa y registra la vida tal como es y, sólo más tarde, extrae sus propias conclusiones.

Kino-Pravda es una revista cinematográfica periódica, un boletín de propaganda, cuyo primer título se estrena el 5 de junio de 1922 y del que van a ver la luz 23 números, antes de su desaparición en 1925. Acometiendo los primeros números con prudencia formal, Vertov va paulatinamente rompiendo los viejos moldes de las crónicas filmadas al uso, a la vez que radicalizando su discurso, hasta que la aparición de los n° 13 y 14, desatan pasiones encontradas. La ausencia de textos de ligazón entre temas diferentes provocan numerosas críticas desfavorables, incluso las de colaboradores del realizador. Sin embargo, la excelente respuesta de la clase popular, a quien va dirigido, otorga al noticiario su continuidad y posibilita a Vertov una vía de experimentación cinematográfica, cuya influencia futura va a ser enorme.

Nanook of the North
Nanuk, el esquimal

D: Robert J. Flaherty. **G:** Robert J. Flaherty (documental). **F:** Robert J. Flaherty. **Mon:** Robert J. Flaherty, Charles Gelb. **Ay. D:** Thierry Mallet. **M:** Rudolf Schramm (Sonorizada en 1947). **R:** Robert J. Flaherty, Carl Stearns Clancy. **P:** Robert J. Flaherty para Révillon Frères. **Dur:** 77 min. **E:** 11 de junio de 1922. **País:** EEUU.
I: Allakarialuk (Nanuk), Nyla (esposa de Nanuk), Cunayou (otra mujer de Nanuk), Allegoo (hijo de Nanuk). los habitantes de Port Harrison.



En el estrecho de Hopewell, al norte de Ungara (Canadá), está situado el terreno de caza recorrido por el esquimal Nanuk, una extensión casi tan grande como Inglaterra en la que viven menos de 300 habitantes.

En un kayak, embarcación construida con pellejos de morsa y pieles de foca, Nanuk viaja con su familia, sus mujeres Nyla y Cunayou, su hijo Allegoo, el bebé y su perro Comock. Juntos llegan a la factoría, *«el gran igloo del hombre blanco»,* en donde Nanuk intercambia sus pieles de focas, zorros, morsas y osos por cuchillos, caramelos de colores y abalorios. Allí descubre el gramófono. El comerciante invita a un banquete a los hijos de Nanuk, pero Allegoo come en exceso y le administran aceite de ricino.

Una banquisa errante pone al grupo en peligro, pero la habilidad de Nanuk, que le permite encontrar un buen lugar para la pesca del salmón, les salva de morir de hambre. Al retirarse los hielos, los esquimales avistan a un grupo de morsas y se lanzan en su persecución. Tras arponear a un ejemplar logran dominarlo en la orilla.

Llega el invierno. Nanuk se arrastra sigiloso entre la nieve y captura en su guarida a un zorro blanco. Al final del día, el esquimal construye un *igloo* con su cuchillo de colmillo de morsa, y luego le añade una ventana de

hielo para que entre la luz. Una 'auna de perros transportan en trineo a los esquimales, ocupados en la búsqueda de comida.

La captura de la foca, que ha sido arponeada por Nanuk al salir a respirar, requiere la presencia de varios esquimales y entre todos consiguen sacarla a la superficie. Allí es desollada y todos, hasta los perros, comen con avidez. Una tormenta amenazadora llega del Norte. A punto de morir por las heladas ráfagas de nieve, los esquimales encuentran un *igloo* abandonado, en donde se refugian.

Robert J. Flaherty tiene sólo 26 años cuando en 1910 acude por primera vez a la bahía de Hudson en busca de yacimientos de hierro. Allí, su carácter abierto la lleva a establecer muy pronto relaciones amistosas con los esquimales. Para su tercera expedición en 1912, Flaherty acude provisto de una cámara amateur con la que registra la vida de sus habitantes, pero un desafortunado incendio en la sala de montaje destruye el negativo.

En 1920, con el apoyo financiero de una compañía peletera, regentada por los hermanos Révillon, quienes poseen vastos terrenos de caza al norte de Canadá, Flaherty realiza su quinta y última expedición al Ártico. Cargado de 23.000 metros de película, filma durante quince meses la vida de los *itivimuits,* una rama esquimal cuyo jefe Allakarialuk (Nanuk), centra el protagonismo del film. La integración de Flaherty con los aborígenes es total, hasta el punto de que las dos mujeres de Nanuk en la película, lo son del propio realizador, y con ellas tiene dos hijos.

Con su experiencia e imaginación, el director no duda en reconstruir los acontecimientos que habitualmente componen la rutina de esta raza esquimal, y a modo de actores, Nanuk y su familia nos muestran su lucha por la supervivencia diaria. La belleza de los paisajes y la autenticidad de sus personajes hacen de la película, por encima de su didactismo etnológico, un imperecedero canto a la libertad. Sin embargo, la crudeza fílmica es superada por la realidad, ya que Nanuk, morirá de hambre y frío dos años más tarde en el curso de una expedición de caza.

Tras arduos intentos de lograr la distribución de la película, ésta consigue ser estrenada el 11 de Junio de 1922 en el Capítol Theatre de Nueva York, obteniendo un enorme éxito, y mostrando al mundo una nueva forma de hacer cine.

Grandma's Boy
El mimado de la abuelita

D: Fred Newmeyer. **G:** Thomas J. Crizer, basado en una historia de Sam Taylor, Jean Havez, Hal Roach. **F:** Walter Lundin. **Mon:** Thomas C. Crizer. **R:** H.M. Walker. **P:** Hal Roach Studios para Associated Exhibitors, Inc. **Dis:** Pathé Exchange, Inc. **Dur:** 46 min. **E:** 14 de junio de 1922. **País:** EEUU.
I: Harold Lloyd (Harold, el chico / el abuelo), Mildred Davies (Mildred, la chica), Annah Townsend (la abuela), Charles Stevenson (el matón), Dick Sutherland (el vagabundo), Noah Young (el sheriff), Gus Leonard (un granjero), Wallace Howe (ciudadano), Sammy Brooks (ciudadano). William Gillespie (ciudadano).



Desde su más tierna infancia, la gran timidez de Harold, le hace ser blanco de los abusos de otros niños. A sus 19 años, un fuerte y bruto rival le impide cortejar a su bella vecina Mildred. A la fiesta de ésta, Harold se presenta vestido con un traje de su abuelo, al haber encogido el suyo por una *gracia* de su rival. El muchacho logra desprenderse de las bolas de naftalina que contiene su abrigo y dejarlas en la caja de los dulces, lo que provoca en algunos invitados una desagradable sorpresa.

El sheriff se presenta en la fiesta para anunciar la búsqueda de un peligroso vagabundo y nombra comisarios entre los asistentes. Para quedarse con Mildred, el rival cede su placa a Harold, y éste, tras un accidentado paso por el granero, se refugia en su casa lleno de miedo.

Por la mañana, el muchacho se confiesa un cobarde ante su abuela. Esta le refiere cómo durante la Guerra de Secesión, su marido consiguió vencer sus miedos con la ayuda de un amuleto mágico, del que hace entrega a Harold. El muchacho, convertido en otro hombre, logra poner, él solo, fuera de combate al forajido y entregarlo a la justicia ante el entusiasmo de todo el

pueblo. Al volver a casa, no aguanta las impertinencias de su rival al que derrota a puñetazos.

Su abuela !e cuenta entonces, que la historia del abuelo es inventada y el amuleto no es sino el mango de su paraguas. Convencido de su valía, Harold carga a Mildred en sus brazos y se la lleva para convertirla en su esposa.

En sus comienzos cinematográficos Harold Lloyd encarna diversos personajes sin demasiada fortuna, como *Willie Work y El solitario Luke (Lonesome Luke);* pero será a partir de 1917, en que Lloyd crea al muchacho de las gafas y el sombrero de paja, cuando la popularidad del cómico va a dispararse.

Grandma's boy supone el segundo largometraje de Lloyd, y al igual que el primero, *Marinero de agua dulce (A sailor made man,* 1921), es inicialmente concebido como un corto; sólo la abundancia de buen material, acabará determinando su duración definitiva. La película constituye una revisión en clave de humor de uno de los mayores éxitos de la temporada pasada, el film de Henry King *Tol'able David* (1921); una conmovedora historia sobre una pequeña comunidad de la América preindustrial. Con el mismo marco rural, Lloyd crea una deliciosa farsa en la que un joven e inmaduro campesino logra finalmente imponer sus derechos frente al matón que aterroriza a la comunidad, y al mismo tiempo, deshacerse del bruto que pretende quitarle a la mujer de sus sueños. Pero, a diferencia de su referencia fílmica, la justicia no será administrada mediante la fuerza que da el saberse en posesión de la verdad, sino ante la falsa creencia de la posesión de un poder mágico, el amuleto que le ha dado su abuelita. Un discurso menos aleccionador, pero mucho mas divertido.

En la película, Lloyd sienta las bases que van a conformar la personalidad de su personaje en lo sucesivo, un hombre tímido hasta límites patológicos y torpe casi en igual medida, pero poseedor de una extrema vitalidad, que será la que finalmente le haga triunfar.

El film está, además, repleto de excelentes gags, como la persecución de Harold al coche que a su vez persigue al delincuente, o aquella en la que el protagonista, aún a sabiendas de que el *amuleto mágico* es sólo el mango de un paraguas, vuelve a agarrarlo esperando que le preste un último servicio. Ambos momentos resultan irresistibles.

El gran éxito de la cinta tras su estreno en Los Angeles, el 14 de junio de 1922, va a convertir a Lloyd en el cómico de moda para el gran público y en el único competidor directo de Charles Chaplin en las carteleras de todo el país.

Blood and Sand

Sangre y arena

D: Fred Niblo. **G:** June Mathis, basado en la novela *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez y en la obra de Tom Cushing. **F:** Alvin Wyckolff. **Mon:** Dorothy Arzner. **P:** Fred Niblo Production para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dur:** 110 min. **E:** 6 de agosto de 1922. **País:** EEUU.
I: Rudolph Valentino (Juan Gallardo «Zapaterín»), Lita Lee (Carmen), Nita Naldi (doña Sol), George Periolot (marqués de la Moraima), Walter Long («Plumitas», el bandido), Leo White (Antonio), Rose Rosanova (viuda Gallardo), Fred Becker (don José, apoderado). Charles Belcher (don Joselito), Sidney De Grey (Dr. Ruiz).



Juan Gallardo apodado «Zapaterín», prefiere torear en las pequeñas plazas de los alrededores de Sevilla, antes que ayudar a su madre en el negocio familiar. El bandolero «Plumitas» observa desde una ladera el arte del toreo de «Zapaterín». Chiripa, compañero de Juan, muere ese día de una cornada.

Las proezas del torero llegan a oídos de los empresarios. Por fin, en una soleada tarde, «Zapaterín» debuta en Sevilla, obteniendo un triunfo resonante. En esos días, ha regresado a la ciudad Carmencita, su compañera de juegos en la infancia, y al verla convertida en una bella mujer, el torero se enamora de ella. Los éxitos en la plaza se suceden y Juan se convierte en el ídolo de Sevilla. Durante una celebración, el torero baila con Rosa en un café, pero rechaza sus coqueteos ya que sólo le importa una mujer. La boda entre Juan y Carmen constituye todo un acontecimiento en la ciudad.

Tras dos años de éxitos en Sevilla, Juan triunfa en Madrid. Una tarde en la plaza, conoce a doña Sol, una viuda cuya principal afición consiste en coleccionar hombres, y de la cual el torero queda hechizado. Juan intenta apartarla de su lado por todos los medios pero resulta inútil. Un día,

Carmen les sorprende juntos en «La Rinconada», la finca de Juan.

En la última corrida de la temporada, Juan brinda el toro a «Plumitas», que se encuentra escondido entre el público. Esto alerta a la Guardia Civil que instantes después acaban con la vida del bandolero. En ese momento, el torero presiente su final y, segundos más tarde, es corneado al entrar a matar al toro. En la capilla, Juan expira en brazos de su esposa, tras confesarle que sólo le ama a ella.

El acontecimiento del año 1921, tiene en Hollywood un nombre propio, el de Rudolph Valentino, que se ha convertido de la noche a la mañana, en la más rutilante estrella del momento. Su animalidad y exhibicionismo en la pantalla enloquece a las mujeres y enfurece a ciertos críticos, que tildándole de afeminado, desencadenan contra él una desproporcionada campaña de descrédito. Tratando de aprovechar el fenómeno, la Paramount hace aparecer al astro en cuatro películas a lo largo del año 1922, de entre las cuales sólo destaca *Blood and Sand*.

Además de encumbrar a su protagonista, *The Four Horsemen of Apocalypse* hace otro tanto con su autor, Vicente Blasco Ibáñez, que se convierte de este modo en el escritor de moda en Hollywood. Valentino se muestra muy feliz de volver a protagonizar una película basada en otra obra del novelista valenciano. Lo que disgusta sobremanera al divo, provocando que sus relaciones con la productora atraviesen por momentos muy delicados, es la negativa de la Paramount a sus pretensiones de que el film se ruede en España. Por si esto fuera poco, las continuas intromisiones de su mujer, Natacha Rambova, y sus enfrentamientos con el realizador, Fred Niblo, llegan a hacer peligrar la continuación del proyecto, cosa que, al final, afortunadamente no ocurre.

El alegato antitaurino contenido en la obra es tan marcado, que envuelve toda la historia hasta hacer de cada lance de la trama, una reiterada exploración de dicho sentimiento. El fatalismo candente que arrastra al torero a la muerte (única expiación posible a su delito: el ser matador de toros) es manifiesto en cada escena. Y todos los personajes parecen conocer que su final no puede ser otro que el de morir en la plaza, víctima de su propia víctima, el toro.

La película permite a Valentino potenciar su imagen como objeto de deseo, en un papel racial y primitivo, que incluye además, un baile del divo. El importante éxito que obtiene, tras su estreno el 6 de agosto de 1922 en el Rívoli de Nueva York, confirma a la película como un gran acierto, en la línea de lo que el público espera de él.

La Femme de nulle part
La mujer de ninguna parte

D: Louis Delluc. **G:** Louis Delluc. **F:** Alphonse Gibory, Georges Lucas. **D.A.:** Francis Jourdain, Robert-Jules Garnier. **Ves:** George Lepape. **M:** Jean Wiener. **P:** Félix Juven para la Société des Films Cosmograph. **Dur:** 65 min. **E:** 8 de septiembre de 1922. **País:** Francia.
I: Eve Francis (la desconocida), Gine Avril (la mujer joven), Roger Karl (el marido), André Daven (el hombre joven), Noémi Scize (la asistente), Denise (el niño), Michel Duran (el joven amado por la desconocida).



En una bonita casa de la campiña cercana a Florencia, habita un joven matrimonio con su hijo. El muchacho juega en el jardín mientras sus padres desayunan en la terraza. Nada parece poder turbar la armonía del hogar. Sin embargo, las relaciones entre ambos cónyuges no atraviesan un buen momento. Cuando el marido, que deberá estar ausente unos días, se dispone a partir, llega a su casa una desconocida. Se trata de una mujer madura, que en otro tiempo habitó en la casa y que ha vuelto para recordar brevemente aquellos momentos. Antes de irse, el marido le ofrece una habitación para pasar noche y ella acepta.

Durante un paseo por el jardín con la joven esposa, la desconocida se da cuenta que la joven está a punto de vivir una pasión amorosa. Cuando desde la ventana de su habitación, la desconocida descubre que la esposa se dispone a abandonar la casa, sale precipitadamente a su encuentro. Asegurándole haber vivido hace años un apasionado romance, le explica a la joven las penurias que ella tuvo que pasar, y que si bien ella optó por fugarse, su situación era otra, al no tener un hijo.

Durante de un evocador paseo por el parque, la desconocida descubre a los enamorados cerca de la fuente. El amante dirige a la esposa las mismas palabras que ella escuchara años atrás. Vuelve a su habitación pero esa noche no puede dormir. Por la mañana, sin embargo, todo lo ve de diferente

manera. Instando a la joven a que olvide sus consejos de ayer, le ¡de que escuche a su corazón. La joven decide marchar con su enamorado que ya la espera en su coche. Pero entonces será su hijo, el que corriendo tras ella, se lo impida. Mientras la madre abraza a su pequeño, llega su marido y comprende la situación. La visitante agradece al matrimonio su hospitalidad y les desea felicidad. Luego se aleja, sola, por la carretera

Es a raíz de su boda con la actriz Eve Francis, cuando se despierta el interés de Louis Delluc por el mundo del cine. Desde sus artículos en *París-Midi, Le Film* y *Cinéa,* Delluc crea un nuevo estilo, desligándose desde un principio de los críticos- títere al uso y sentando las bases teóricas de las que han de mamar una generación de cineastas en su país. *«El cine francés debe ser cine, el cine francés debe ser francés»,* maximiza.

En 1920, tiene lugar su paso a la pantalla como realizador con *Le Silence,* a la que seguirán *Fièvre, Le chemin d'Ernnoa* y *Le Tonnerre,* los tres de 1921. La *femme de nulle part* es su quinta película y en ella nos refiere la elección que una joven se ve obligada a realizar ante dos opciones que se le plantean en su vida. El abandono a la pasión, con el riesgo que supone el inicio de algo nuevo, frente a la actitud conservadora que representa el mantener un desahogado status junto a su marido y el amor de su hijo. Bajo la mirada imparcial del realizador, será una mujer madura -perfectamente interpretada por Eve Francis-, la que, basándose en una experiencia suya similar, orientará a la muchacha. Pero este asesoramiento es contradictorio porque se basa en su ánimo alternante, ya que las dudas que le inundaron antaño, no se han disipado y resurgen ahora con igual intensidad.

La sobriedad de la puesta en escena, la simplicidad de la intriga y la economía de los intertítulos permiten al realizador liberar el discurso de lo superfluo, lo que unido al inteligente empleo que hace del flash-back y la utilización de escenarios naturales como creadores de una singular atmósfera, nos invitan a sumergirnos de lleno en las disquisiciones de la desconocida y preguntarnos con ella: ¿Que hubiera ocurrido en nuestra vida si el camino elegido hubiera sido el otro?

Aunque la película va a lograr relanzar la estancada carrera de Eve Francis, problemas de distribución impiden que el film consiga el éxito esperado y llevan a Delluc a una muy difícil situación económica. El director sólo podrá realizar un nuevo film *L'inondation* antes de su muerte, que tendrá lugar al año siguiente, víctima de la tuberculosis.

Häxan

La brujería a través de los tiempos

D: Benjamin Christensen. **G:** Benjamin Christensen. **F:** Johan Valdemar Ankerstjerne. **Mon:** Richard Louw. **D.A.:** Richard Louw, Helge Morel, Leonhard Mathiesen, H. Jorgensen. **M:** Daniel Humair (para el reestreno en Francia). **P:** Svensk Filmindustri (Estocolmo). **Dur:** 110 min. **E:** 18 de septiembre de 1922. **País:** Suecia.
I: Maren Pedersen (Ja bruja), Clara Pontoppidan (la monja). Tora Teje (la histérica), Elith Pio (el joven monje), Benjamín Christensen (Satán / el médico moderno), Oscar Stribolt (el doctor), Emmy Schönfield (Marie), Karen Winther (Anna), Johs Andersen (Inquisidor-jefe), Alice O'Fredericks (mujer poseída por el diablo).

Primera parte. Con la ayuda de gráficos y libros antiguos se nos muestra cómo, desde las más remotas civilizaciones, se intenta explicar lo desconocido relacionándolo con espíritus malignos.

Segunda parte. A finales del siglo XV, la vieja bruja Karna fabrica sus pócimas cuando una sirvienta acude a su morada para solicitarle un filtro amoroso con el que conquistar al monje para el que trabaja. Dos hombres intentar descubrir el origen de la enfermedad diseccionando a una mujer. El demonio se aparece bajo distintas formas a varias personas: a un monje, a una mujer sonámbula y a otra que duerme junto a su marido. La vieja bruja se emborracha, siendo conducida por el diablo a un castillo donde sus sueños se ven satisfechos, pero el amanecer le devuelve a la realidad.

Tercera, cuarta y quinta parte. Caza de brujas en la Edad Media en Alemania. La enfermedad de Jesper, el transcriptor hace creer a su familia que ha sido hechizado, y lleva a éstos a denunciar a Maria, la tejedora. Los inquisidores consiguen, bajo tortura, que María se confiese culpable y ésta, en venganza, denuncia a varios miembros de dicha familia. Muerto Jesper, sólo queda en la casa el pequeño hijo de Jesper y su cuidadora, de quien está enamorado el inquisidor Hermano Johannes. Acusada de hechizar al Hermano, la cuidadora es inducida mediante engaños a responsabilizarse del hecho y finalmente condenada a la hoguera.

Sexta Parte. Se muestran diversos instrumentos de tortura. El terror al demonio invade los conventos de la Edad Media. Una monja apuñala una sagrada forma y el resto, al observarla, sufre un enloquecimiento colectivo. Otra monja roba un niño Jesús del altar y luego se autoinculpa ante los Inquisidores.

Séptima Parte. Se equiparan ciertas enfermedades psiquiátri-

cas actuales, como la histeria, sonambulismo, la cleptomanía, sueños patológicos, etc., con estados de posesión demoníaca de la Edad Media. Resulta reconfortante comparar los modernos tratamientos de las duchas templadas, con la barbarie de las hogueras del pasado.

Refrendando el interés de la escuela cinematográfica escandinava por lo oculto y lo sobrenatural, e inspirándose en Michelet, el realizador danés Benjamín Christensen efectúa con *Häxan* un estudio minucioso sobre la tendencia del hombre a lo largo de su historia a explicar lo desconocido en relación con fuerzas diabólicas. La película es una producción sueca que va a tardar tres años en rodarse. Paralelamente, en Dinamarca, Carl T. Dreyer dirige *Páginas del libro de Satán (Blade af Satans Bog,* 1921), temáticamente emparentada con *Häxan*, que se estrena un año antes que ésta.

La película constituye un tratado didáctico, que explica las causas del arraigamiento social de las creencias en las fuerzas ocultas, y muestra los métodos represivos que son desplegados por las Iglesias para combatir tales tendencias. Christensen construye un relato realista, profundamente documentado, al que añade escenas dramatizadas fuertemente impactantes y no desprovistas de sentido del humor. Inquisidores torturando a sus inocentes víctimas, orgías satánicas o monjas enloquecidas ante la visión del destrozo de una hostia por una compañera, vienen a conformar este desmitificador relato, que enfatiza las atrocidades cometidas por la Santa Inquisición. Con este esfuerzo divulgativo, Christensen incluye, además, su tesis sociológica final, en la que muestra diversas patologías psiquiátricas actuales refiriendo la interpretación que antaño hacía de ellas, siempre relacionándolas con estados de posesión demoníaca. Afortunadamente, el tratamiento de las mismas a través del tiempo, si bien conserva ciertos rasgos heredados, ha sido suavizado sustancialmente.

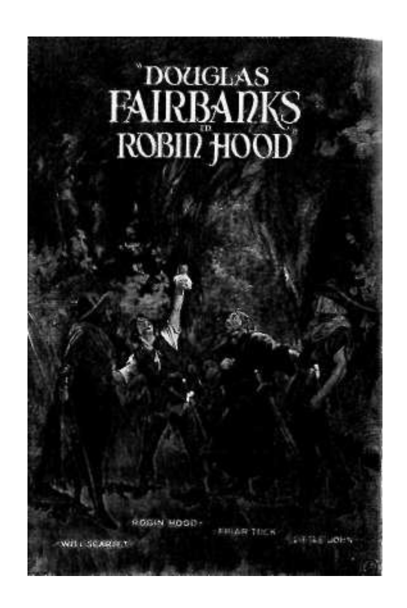
La gran variedad de trucajes, unos cuidados encuadres y una perfecta iluminación confieren a la película una perfección técnica poco común, y las múltiples referencias pictóricas (Durero, Bosch, Breughel, Goya) le otorgan el sentido plástico preciso.

Estrenada el 18 de septiembre de 1922 en Estocolmo, en años sucesivos va a ser divulgada por todo el mundo y con ella Christensen conocerá un gran éxito. No obstante, su contenido hace que la controversia acompañe al film, que es acusado de anticlerical y provoca diversas protestas entre grupos conservadores. Todo ésto no evitará que la influencia de *Häxan* en la cinematografía mundial, sea enorme.

Robin Hood

Robín de los Bosques

D: Alian Dwan. **G:** Lotta Woods, Kenneth Davenport, Edward Knoblock según una historia de Elton Thomas (Douglas Fairbanks) basada en las leyendas medievales de Robin Hood. **F:** Arthur Edeson. **Mon:** William Nolan. **D.A.:** Wilfred Buckland, Irvin J. Martin, Edward M. Langley. **E.E.:** Paul Eagler. **Ves:** Mitchell Leisen. **Asesor Histórico:** Arthur Woods. **Ay. D:** Richard Rosson. **Ay. F:** Charles Richardson. **M:** Ernö Rapée. **P:** Douglas Fairbanks para Douglas Fairbanks Pictures. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 178 min. **E:** 30 de octubre de 1922. **País:** EEUU.
I: Douglas Fairbanks (Robin Hood). Wallace Beery (Ricardo Corazón de León), Sam De Grasse (Príncipe John), Enid Bennett (Lady Marian Fitzwalter), Paul Dickey (Sir Guy de Gisbourne), William Lowery (Supremo de Justicia de Nottingham), Willard Louis (Fray Tuck), Alan Hale («Little» John), Maine Geary (Will Scarlett), Wilson Benge (escudero del príncipe John).



Desde todos los rincones de Inglaterra llegan los caballeros que mañana partirán en Santa Cruzada. El rey Ricardo preside el torneo de despedida, y a su lado, su siniestro hermano, el príncipe Juan. El conde Huntington, favorito del rey Ricardo, vence en el torneo a Sir Guy de Girbourne, protegido de Juan. En la cena, Lady Marian es molestada por el malvado príncipe, lo que obliga al conde a salir en su defensa. Esto enemista a los dos hombres. Antes de partir, Marian y Huntington se prometen.

Tras la marcha del rey Ricardo con sus tropas, Juan usurpa el trono e instaura en el país un régimen de terror. Ya en Francia, Huntington es informado de lo ocurrido por su escudero, al que ha enviado Lady Marian. Para no hacer fracasar la Cruzada, el conde decide volver a Inglaterra sin exponer los hechos al rey, pero es descubierto y, considerado por ello un desertor, es encarcelado.

Huntington consigue escapar llegar a Inglaterra. Allí se convierte en un paladín contra la injusticia, liderando a unos proscritos en los bosques de Sherwood, bajo el nombre de Robin Hood. El rey Ricardo, enterado de la felonía de su hermano, regresa a Inglaterra. Robin encuentra a su amada Marian, a la que creía muerta, refugiada en un convento.

Pero la muchacha es capturada por los esbirros de Juan, el día en que Robin encabeza una sublevación popular. Por ello, Robin acude sólo al castillo del príncipe, y sólo cuando avista a sus proscritos se deja capturar para distraer su llegada. En el momento de ser ajusticiado, el escudero del rey Ricardo, infiltrado entre los liberadores, le salva. El castillo se rinde al rey y el príncipe Juan es desterrado. Ricardo se disculpa ante el conde por haber dudado de él, y esa noche se celebra la boda entre Robin y Marian.

Douglas Fairbanks vuelve a encarnar el personaje dinámico y bravucón que tan buen resultado le ha dado en *El signo del Zorro (The Mark of Zorro,* 1920) y *D'Artagnan (Three musqueteers,* 1921). El propio Fairbanks, bajo el seudónimo de Elton Thomas, es el autor de la historia, una visita a la Inglaterra del rey Arturo, inspirada de modo evidente en *Ivanhoe* de Walter Scott.

En su afán por ofrecer un gran espectáculo al público, *Doug* plantea desde el principio la película como una superproducción, y encarga a Wilfred Buckland la construcción del decorado más grande visto nunca en Hollywood: un enorme castillo medieval. Semejante estructura llega a intimidar al actor, haciendo que éste exprese su temor de pasar desapercibido a los ojos del público. Va a ser necesario introducir unas rampas y escalinatas en la estructura, en las que Fairbanks pueda permitirse todo tipo de acrobacias, para que el actor consiga despejar sus dudas y vuelva a sentirse cómodo en él. Finalmente, la lujosa empresa supera los dos millones de dólares, conviertiéndose en la película más cara en la historia del cine.

Asumiendo las tareas de dirección, Alian Dwan se muestra perceptivo en todo momento a la *inventiva* de Fairbanks, auténtico autor de la película, como el propio realizador reconoce. Por eso el film, que cuenta además con una espléndida fotografía de Arthur Edeson, resulta enormemente entretenido y la actuación de *Doug* como proscrito justiciero, prácticamente perfecta. Si acaso y como única matización a su papel, destacar la exacerbada camaradería de la que hace gala su personaje; o más exactamente, una misoginia sin paliativos, que le lleva a sentirse más cómodo junto a los

rudos hombrachones encabezados por su gran amigo el rey Ricardo, que al lado de la femenina y gentil Lady Marian.

Sabiamente promocionada, la película alcanza, tras su estreno en el Lyric de Nueva York el 30 de noviembre de 1922, una recaudación en taquilla superior a cinco millones de dólares, y la crítica la ensalza como la mejor de Fairbanks hasta la fecha. En 1938 se realizará un *remake* protagonizado por Errol Flynn, bajo el título de *The Adventures of Robin Hood,* que aunque de calidad notable, no consigue superar en nada a su predecesora.

Polikushka

D: Alexander Sanin, Yuri Zheliabuzhsky. **G:** Valentin Turkin, Fedor Ocep, Nikolai Efros, según una obra de Leon Tolstoi. **F:** Yuri Zheliabuzhsky. **D.A.:** Sergei Kozlovsky, S.I. Petrov. **M:** Dobrovein. **P:** Colectivo Artístico Russ. **Dur:** 1.200 metros. **E:** 31 de octubre de 1922. **País:** Rusia.

I: Ivan Mosjoukin (Polikei), Vera Pasennaya (Akulina, su mujer), Evgenya Rayevskaya (la patrona), Vera Bulgakova (sobrina de la patrona), Sergei V. Ajdarov (el cartero), Sergei A. Golovin (Dublov), Alexander Istomin (sobrino de Dublov), Varvara Massalitinova (mujer del mesonero), Nicolai Znamensky (Aliosha), Dimitri Gundurov.

Polikei es un criado alcohólico al que la gente apoda *Polikuska.* Su dependencia del vodka le hace plantearse el vender el reloj de sus amos para conseguir dinero con el que poder emborracharse. Esto motiva que, ante el dilema de tener que escoger a uno de sus siervos para reclutarlo en el ejército, su amo le elija a él en beneficio de su compañero Dublov. Pero la intervención de la señora hace que *Polikuska,* que ha prometido enmendarse, se quede finalmente. El criado se vanagloria ante Akulima, su mujer, de la confianza que su señora ha depositado en él, al enviarle a la ciudad a cobrar 3.500 rublos de un deudor.

Al llegar a la ciudad, *Polikuska* cobra la deuda y se instala en un albergue. Durante la noche el hombre nervioso se despierta continuamente para comprobar la presencia del dinero. Hasta allí llegan los reclutas de Pokrovskoje, entre los que se encuentra Iljuska, sobrino de Dublov. Mientras bebe vodka, el muchacho maldice a su tío que le ha enviado allí.

De regreso al pueblo, *Polikuska* se duerme en la carretera y al despertar se percata de que ha perdido el dinero. Por no preocupar a su mujer, le dice que ha

entregado el dinero a su señora, pero luego acude al granero y se ahorca. Los gritos de una vecina alertan a Akulina, que está bañando a su bebé en un balde. Mientras acude donde su marido, el bebé se ahoga y ella se vuelve loca.

Días después, Dublov encuentra el dinero perdido y lo entrega a la señora. Esta se niega a tocar aquel maldito dinero y se lo regala a Dublov, quien lo utiliza para rescatar del ejército a su sobrino. Al salir de la ciudad, ambos se encuentran con unos reclutas, y entre ellos Aljosa, el sustituto de Iljuska, que excitado por el alcohol, estalla en improperios.

Recogiendo el testigo de algunos de los maestros del cine ruso prerrevolucionario -Evgeni Bauer o Yakov Protazonov-, el director teatral Alexander Sanin, auxiliado por el fotógrafo Yuri Zheliabuzhsky, construye un film en donde no faltan un buen número de elementos expresivos genuinamente cinematográficos: el primer plano, la cámara en movimiento o un montaje dinámico. Junto a eso, Sanin nos descubre su capacidad para traspasar a la pantalla toda la carga psicológica presente en la obra de Tolstoi.

La interpretación del célebre actor ruso Ivan Mosjoukin resulta, una vez más, auténticamente excepcional. Cargada de emoción y veracidad, Mosjoukin efectúa un ejercicio introspectivo con el que logra transmitir la atormentada existencia de su personaje. La escena en la que descubre la pérdida del dinero es particularmente expresiva. Del mismo modo, la secuencia previa al suicidio de Polikei, en la cual éste, con la soga al cuello, detiene momentáneamente su acto para confirmar que efectivamente ha perdido su dinero, es escalofriante.

Renunciando voluntariamente a dotar la cinta de tonalidades épicas, Sanin despliega una narrativa intimista, con la que nos refiere una historia trágica y desalentadora, que contiene además de un mensaje implacable, ilustrado con los reclutas de Pokrovskoje. La vida, a manera de una ruleta de infortunio, gira hasta eligir a su víctima. La liberación de ésta hasta una situación de bienestar, pasa indefectiblemente por otro giro de la ruleta, y el traspaso de la desgracia a un nuevo elegido.

Realizada en 1919, la película no se estrena hasta el 31 de octubre de 1922. A pesar del retraso, el éxito que logra en su país es tan importante que se convierte en la primera película soviética vendida en el extranjero, donde también va a ser muy bien acogida. La crítica elogia la película, encuadrándola dentro de un nuevo realismo, y por unanimidad, ensalza la interpretación de Mosjoukin, calificándola de profunda y conmovedora.

Squibs wins the Calcutta Sweep

Squibs gana la copa de Calcuta

D: George Pearson. **G:** Hugh E. Wright, George Pearson. **F:** Emile Lauste. **D.A.:** Ernest Jones. **P:** Thomas Welsh, George Pearson para Welsh-Pearson Film. **Dur:** 72 min. **E:** ¿noviembre? 1922. **País:** Gran Bretaña.
I: Betty Balfour (Squibs Hopkins), Hugh E. Wright (Sam Hopkins), Fred Groves (P.C. Charlie Lee), Annette Benson (Ivy), Bertram Burleigh («La Comadreja»), Hal Martin (detective), Donald Searle (reportero), Sam Lewis (Nosey), Tom Morris (Bob), Mary Brough (Señora Lee).

Squibs Hopkins es una joven florista londinense, cuya familia componen su padre Sam, un simpático borrachín, y su novio, el policía P.C. Lee. La hermana de Squibs, Ivy Hopkins, está casada con un ladrón apodado «La Comadreja», quien, al ser descubierto *in fraganti* robando en una casa, tiene que huir a París. Poco después, Ivy viajará hasta la capital francesa para reunirse con su marido.

Incapaz de controlar su afición por la bebida, Sam se lleva un dinero de su hija para gastárselo en la taberna. Pero luego en compensación, compra a Squibs un boleto de apuestas en las carreras de caballos. La suerte sonríe a la florista y el boleto resulta ganador. Al conocer la noticia, Squibs estalla de alegría y su padre sufre un desmayo. Los amigos y vecinos necesitados de la afortunada son objeto de la generosidad de ésta, quien les hace entrega de numerosos regalos. Una organización de caridad llama la atención a Squibs, acusándola de despilfarradora por malgastar su dinero con los pobres, ya que consideran que son ellos a quienes corresponde canalizar ese dinero.

En la casa de su novio Lee, Squibs finge ser una gran señora, pero sus modales le delatan una y otra vez. La nueva rica decide realizar un viaje a París para buscar a su hermana y a su cuñado. La policía londinense, en su intento por localizar a «la Comadreja» sigue a la muchacha. Cuando Squibs, por fin, los encuentra, provoca involuntariamente el cerco de la policía a su cuñado. El proscrito, imaginándose la suerte que le espera si le capturan, se quita la vida. Squibs consuela a su afligida hermana.

En 1912, a la edad de 37 años, el británico George Pearson accede por primera vez al mundo del cine. Educado en Oxford y poseedor de la carrera de magisterio, el realizador tiene en la serie *Ultus*, inspirada en el *Judex* de Feuillade, su obra más popular.

Los nuevos estudios en Winchmore Hill, propiedad de la Welsh-Pearson -empresa creada en 1918 por Thomas Welsh y por el propio Pearson-, están preparados para acoger el rodaje de la primera secuela de *Squibs* (1921), que lleva por título *Squibs wins the Calcutta Sweep.* Pronto, sin embargo, van a surgir las primeras dificultades, motivadas por las reticencias de las altas instituciones londinenses a conceder permisos para la filmación en las principales calles de la ciudad. Esto obliga a Pearson a rodar con cámara oculta, lo que precisamente logra dotar a las escenas rodadas en Picadilly Circus de una frescura inigualable. Además, mezclando hábilmente comedia y melodrama, la película se haya impregnada de todo el sabor característico de las grandes obras que surgen de realizaciones de bajo presupuesto. En el reparto destaca la labor de la protagonista Betty Balfour, que nos ofrece momentos brillantes en su papel de la ordinaria florista Squibs.

El film obtiene un éxito considerable. Recauda, aproximadamente, el doble de las diez mil libras que ha costado; lo que va a posibilitar el rodaje de dos nuevos títulos, con los que Pearson va a completar la serie: *Squibs M.P* y *Squibs Honeymoon.* Sin embargo, la aparición del sonoro provocará el cierre de la Welsh-Pearson, al ser incapaz de afrontar un cambio radical de su infraestructura. En 1937 se rodará, bajo el título de *Squibs,* la versión musical de *S.W.C.S.,* de nuevo con Balfour en el papel que más fama ha dado a esta popular actriz, apodada la *«Mary Pickford inglesa».*

Salome
Salomé

D: Charles Bryant. **G:** Aubrey Beardsley, basado en la obra homónima de Oscar Wilde. **F:** Charles van Enger, Charles Bryant. **D.A.:** Natacha Ramboba. **Ves:** Natacha Rambova. **M:** Ulderico Marcelli, George Rubinstein. **P:** Nazimova / Allied Producers. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 75 min. **E:** 31 de diciembre de 1922. **País:** EEUU.
I: Alla Nazimova (Salomé), Mitchell Lewis (Herodes, tetrarca de Judea), Nigel De Brulier (Juan Bautista), Rose Dione (Herodías), Earl Schenck (el joven Syrian, capitán de la guardia), Arthur Jasmine (el paje de Herodías), Frederick Peters (Naamán, el verdugo), Louis Dumar (Tigelino, joven romano).

En el gran salón del palacio de Herodes, tetrarca de Judea, tiene lugar un banquete. Mien-



tras, encerrado en un foso se halla Juan Bautista, el santo profeta, confinado tras denunciar al tetrarca por haberse desposado con Herodías, la mujer de su hermano Filippo. Esta tiene una hija, Salomé, que es objeto de las lascivas miradas de su padrastro. Durante la fiesta, la gente de Judea discute animadamente de religión. Fariseos y saduceos debaten sobre la existencia de los ángeles. Herodes suplica a Salomé que baile para él y, a cambio, promete darle lo que pida.

Al oír la voz del profeta, Salomé queda extrañadamente seducida, y valiéndose de Narrabot, un lacayo, consigue llegar hasta él. La muchacha declara su amor al profeta, al que desea tocar y besar, pero es rechazada por el santo, que la considera hija del pecado. El lacayo se suicida ante los presentes. Salomé, despechada ante la negativa de Juan Bautista, anuncia que bailará para Herodes. La muchacha ejecuta la danza de los siete velos. Después pide al tetrarca la cabeza de Juan sobre una fuente de plata. Herodes, que ha dado su palabra, accede de mala gana a la terrible demanda. El verdugo Naamán procede a decapitar a Juan Bautista. Salomé besa su cabeza y exclama ¡lo he conseguido! La luna se oscureció por una gruesa nube, las estrellas desaparecieron, y no hubo nada tan malvado en el

mundo como el nombre de Salomé.

Formada como actriz en la Academia de Moscú y habiendo trabajado a las órdenes de Stanislavsky, Alla Nazimova inicia una exitosa carrera teatral. Con la obra de Ibsen *The Chosen People,* Nazimova triunfa en los principales escenarios del mundo: Londres, Berlín y Nueva York se rinden ante su arte, y ella, a la búsqueda de nuevas expectativas, fija su residencia en EEUU.

Desde su debut en el cine en 1915, la joven Alla interpreta varias películas con diferentes resultados, destacando en títulos como *El farol rojo (The Red Lantern,* 1919) de Albert Capellani o *La dama de las camelias (Camille,* 1921), donde la actriz ya impone su manera de actuar, estilizada y hierática. A pesar de todo, Nazimova se considera infrautilizada y cree llegado el momento de desarrollar todo su potencial artístico en una film a su medida.

La actriz encuentra en la obra de Oscar Wilde *Salome*, los elementos que anda buscando para exponer sus teorías en la pantalla y, constituyéndose en productora independiente, decide llevar ella misma el proyecto adelante. Para ello Nazimova va a rodearse de un equipo muy *familiar.* Su marido Charles Bryan se encarga de la realización, su amiga Natacha Ramboba de la dirección técnica, y el reparto se completa con actores homosexuales en claro homenaje a Wilde.

El resultado es una obra insólita, de corte experimental, y poseedora de una estética nada convencional. Renunciando intencionadamente a explotar las posibilidades que encierra el medio cinematográfico, la película explora otras vías con desigual resultado. El intento de mostrarnos todo el magnetismo de Nazimova, a través de una condensación narrativa espacio-temporal y unos estridentes decorados inspirados en grabados de Aubrey Beardsley, se queda a mitad de camino. Las desmedidas aspiraciones artísticas de la productora desencadenan que el producto final no sea sino un aborto de intenciones, una rareza fílmica, pero poseedora de una atmósfera *diferente*, que convierte la película en una obra imprescindible.

Aunque cierto sector de crítica se entusiasma con el film, que se estrena el 31 de diciembre de 1922 en el Criterion de Nueva York, el público la encuentra aburrido, y ni siquiera la «danza de los siete velos», con la que Nazimova les obsequia, parece excitarles. La ambiciosa tentativa de la actriz representa así un enorme fiasco financiero, que va suponer un lastre en su carrera cinematográfica del que Nazimova nunca terminará de recuperarse totalmente.

1923

La Roue
La rueda

D: Abel Gance. **G:** Abel Gance. **F:** Léonce H. Burel, Marc Bujard, Albert Duverger, Gaston Brun. **Mon:** Marguerite Beaugé, Abel Gance. **D.A.:** Karl Görge Prochaska. **Efectos de sonido:** Paul Fosse. **Ay. D:** Blaise Cendrars, William de la Fontaine. **M:** Arthur Honegger. **P:** Charles Pathé et Films Abel Gance. **Dis:** Pathé Consortium Cinéma. **Dur:** 140 min. **E:** 17 de febrero de 1923. País: Francia.

I: Séverin Mars (Sísifo), lvy Close (Norma, la huérfana), Georges Térof (Machefer, maquinista), Pierre Magnier (Jacques de Hersan, el ingeniero), Max Maxudian (Mineralogista), Gabriel de Gravone (Elie), Gil Clary (Dalilah), Géo Dugast (el ferroviario Jacobin), Louis Monfils (el ferroviario Papahant).



Un mecánico de locomotoras llamado Sísifo vive con su hijo Elie. El hombre es testigo de un accidente de tren y acude en socorro de las víctimas. En el lugar del siniestro encuentra a Norma, una niña huérfana a la que decide adoptar.

Quince años más tarde, Norma es toda una mujer, que ha crecido ignorando esta circunstancia, pero a lo largo de este tiempo Sísifo ha llegado a enamorarse de ella. Atormentado por sus pensamientos, Sísifo es presa de una intensa lucha interior, de la que se deriva su brutal comportamiento para con Norma. Sin comprender lo que sucede, Norma accede de mala gana a los requerimientos de matrimonio del rico ingeniero Jacques de Hersan. Con el corazón destrozado, Sísifo intenta matarse junto a Norma camino de la boda, pero el fogonero Machefer logra evitar el drama. Más tarde, el mecánico sufre un percance con una válvula de la locomotora a vapor

que está a punto de dejarle ciego, y ante el infierno que representa su existencia, decide poner fin a su locomotora y hace que se estrelle.

Sísifo es entonces apartado de la compañía y destinado a conducir el funicular del Mont-Blanc. Su hijo Elie, que ahora fabrica violines, al descubrir que Norma no es, en realidad, su hermana, reaviva su oculta pasión por ella. Cuando Hersan descubre una carta de amor de Elie dirigida a su esposa, reta al joven a un duelo en la montaña, en el transcurso del cual, Elie muere. Un año después, Norma acude a la cabaña de la montaña con motivo del aniversario del fatal desenlace y decidida a cuidar a Sísifo, que se está quedando ciego. Ambos se reconcilian. Una noche en la que Norma ha salido a celebrar con la gente del pueblo la fiesta de San Juan, Sísifo muere en la cabaña, mientras, los aldeanos bailan en la nieve una danza en círculo.

En Caux (Suiza), donde Abel Gance ha acudido con su compañera Ida Danis para que la joven se recupere de la grave gripe que padece, la visión del ferrocarril inspira al realizador el que ha de ser su nuevo film. Pero poco después, Gance cambia de idea y se plantea realizar *Ecce Homo,* un film humanitario. Finalmente, la presión del propio Charles Pathé hace que vuelva al primer proyecto, *Raíl,* cuyo coste se estima en 400.000 francos.

Con *un* nuevo título, *La Rose du Rail*, se inicia un rodaje que va a estar lleno de dificultades. Sobre la marcha, se considera conveniente construir decorados en la estación de Niza, para filmar lo que, en un principio, se había proyectado realizar en escenarios naturales. Se verán obligados a utilizar grupos electrógenos propios ante la oferta insuficiente de la red eléctrica de la localidad; en medio de todo surge una huelga de ferroviarios y para el rodaje de la segunda parte de la historia, el equipo al completo debe desplazarse al Mont-Blanc. Tantos imprevistos hacen necesarios dos años de intenso trabajo antes de ver terminada la película, y su coste final va a elevarse a la astronómica cifra de 2.600.000 francos.

Con una audaz realización, dotada además de una singular riqueza técnica, Gance imprime a las imágenes una intensidad y un ritmo desconocidos hasta entonces. El director nos refiere un melodrama moderno, con tal fuerza y convicción, que logra impregnar las desatadas pasiones del film con un tono de tragedia clásica y hace que los momentos líricos resulten insuperables.

La Roue, título definitivo de la película, es presentada, dada su larga duración, en tres matinales, los días 14, 21 y 28 de diciembre de 1922 en el Gau-

mont-Palace. Con una partitura original de Arthur Honegger, el film conseguirá no dejar indiferente a casi nadie y, entre los críticos, las posturas se extreman, tanto a favor como en contra. Notablemente recortada por la productora, la obra se estrena al público el 17 de febrero de 1923, y su influencia sobre la vanguardia francesa va a ser enorme. Pero para Gance, esta película irá siempre ligada al emocionante recuerdo de su amada Ida, finalmente víctima de su enfermedad.

The Pilgrim
El peregrino

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Chuck Reisner. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** First National Pictures, Inc. **Dur:** 40 min. **E:** 26 de febrero de 1923. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (falso clérigo), Edna Purviance (chica), Kitty Bradbury (madre de la chica), Mack Swain (presidente del consejo parroquial), Loyal Underwood (anciano), Chuck Reisner (ladrón), Dean Reisner (niño maleducado), Sydney Chaplin (padre del niño), Tom Murray (sheriff), Monta Bell (policía).

Charlot es un convicto que logra evadirse de la cárcel y, para pasar desapercibido, cambia sus ropas por las de un clérigo. En la estación del ferrocarril, el fugado se muestra inquieto ante la llegada de un policía y, más tarde, es perseguido por una pareja que pretende contraer matrimonio. Tras elegir un destino al azar, toma un tren y va a parar a un pueblo donde los feligreses esperan a un párroco.

Inmediatamente es invitado a oficiar, y él se despacha con una gesticulante y particular versión sobre David y Goliat. Alojado en la casa de la señora Brown y su bella hija, soporta con estoicismo las bromas de un mocoso hasta que, libre de miradas, lo aparta de un puntapié. Al atardecer, llega a la casa Howard Huntington, alias «Nitro Nico», antiguo compañero de presidio que le reconoce al salir de la iglesia. Aprovechándose de la situación, el delincuente se hace pasar por un compañero de estudios de Charlot, entra en casa de la señora Brown y le roba el dinero de su hipoteca.

Charlot, en quien la hija de la señora Brown pone todas sus esperanzas, consigue recuperar el dinero, pero el sheriff del condado, que ha descubierto su identidad, le detiene. Conducido a la frontera mejicana, Charlot comprende, tras recibir una pata-

da en el trasero, la invitación del sheriff para que huya de allí. Jubiloso se adentra en México, donde se encuentra con un tiroteo entre dos bandidos, que le lleva a ir caminando a lo largo de la frontera con un pie en cada país, sin decidirse por ninguno.

Como si aflorara el subconsciente cada vez que se dispone a abandonar una compañía, Chaplin recupera la historia de la evasión del vagabundo de la cárcel como tema para su nuevo film. El mismo motivo lo había tratado en *El aventurero (The Adventurer,* 1917), que significó entonces la finalización del ciclo de Chaplin para la Mutual, y ahora *The Pilgrim* va a ser la última película que va a rodar para la First National.

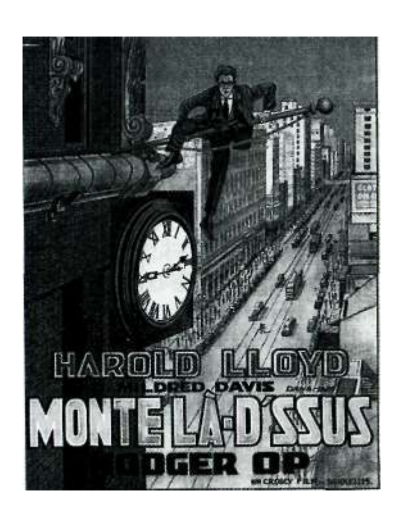
Este film, además de la última obra corta del cómico, es su colaboración postrera con la que ha sido su actriz fetiche durante varios años, Edna Purviance, compañera de reparto de manera prácticamente ininterrumpida desde *Charlot trasnochador (A Nigh Out,* 1915), en los tiempos de la Essanay. Chaplin considera que el aspecto físico de Edna ya no es el más adecuado para dar réplica al vagabundo y, en un intento de favorecer su despegue en solitario, prepara su próxima película como un vehículo exclusivo para ella.

En *The Pilgrim,* el fervor religioso y el puritanismo de la sociedad de provincias en los EEUU, una forma de vida tantas veces exaltada por las películas de Griffith, es aquí cuestionada por Chaplin, quien no pierde ocasión de criticar la hipocresía y falsedad de tales principios.

Además, la película representa, sobre todo en su inicio, un esfuerzo de comicidad comprimida, en donde divertidos gags se suceden uno tras otro a un ritmo vertiginoso: el encuentro del falso clérigo con la policía, la elección de destino en la estación, el encuentro con la pareja de novios, etc. La avalancha humorística es de tal magnitud y frecuencia, que llega a dificultar al espectador el disfrute pleno de cada gag, sumido todavía éste, en un estado hilarante provocado por el gag previo. El film posee momentos memorables, como cuando el falso clérigo se ve obligado a dirigir un sermón a los feligreses, su particular pelea con un niño maleducado, o la espléndida escena final, en la que el vagabundo deambula con un pie en cada país, a lo largo de la línea fronteriza que divide México y EEUU y se pierde en el horizonte. Esta conclusión, un tanto abstracta, obedece al parecer, tanto a la búsqueda de Chaplin de un final efectista, como a su esfuerzo por elevar, con la sugerencia de un destino incierto, la trascendencia del personaje, a la vez que enriquece una mítica en la cual el vagabundo se haya cada vez más envuelto.

Safety Last
El hombre mosca

D: Fred Newmeyer, Sam Taylor. **G:** Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan, Harold Lloyd. **F:** Walter Lundin. **Mon:** Thomas J. Crizer. **D.A.:** Fred L. Guiol, C.E. Christensen, John L. Murphy. **E.E.:** Fred L. Guiol, J.L. Murphy, C.E. Christensen. **Ay. D:** Robert A. Golden. **R:** H.M. Walker. **P:** Hal Roach Studios, Inc. **Dis:** Pathé Exchange Inc. **Dur:** 70 min. **E:** 1 de abril de 1923. **País:** EEUU.
I: Harold Lloyd (Harold, el muchacho), Mildred Davis (Mildred, la chica), Bill Strother (Limby Bill), Noah Young (el policía), Wescott B. Clarke (Mr. Stubbs), Mickey Daniels (el niño), Anna Townsend (la abuela), Gus Leonard (oficinista), Charles Stevenson (ayudante de ambulancia), Hel Gilmore (cliente).



En espera de hacer fortuna en la ciudad y poder así casarse con su novia Mildred, Harold abandona Great Bend. Aunque sólo consigue un modesto empleo como vendedor de telas, escribe diariamente a su novia contándole falsos progresos laborales para no defraudarla.

Ante el supuesto éxito de su amado, Mildred cree que ha llegado el momento esperado y, de improviso, se presenta en la ciudad. Sorprendido, Harold logra a duras penas hacerse pasar ante su novia por el gerente de los almacenes. Luego, sorprende una conversación del auténtico gerente en la que ofrece mil dólares por un buen reclamo publicitario para su empresa. La mente de Harold se ilumina. Su amigo Bill es un «hombre-mosca» y un altercado con la policía permitió a Harold observar sus habilidades mientras ascendía por la fachada de un inmueble.

De acuerdo con su compañero, Harold informa a los periódicos de la ascensión al Bolton Building que va a tener lugar, patrocinada por los almacenes en los que trabaja. Pero el día señalado, con la multitud apilada en la calle, a Bill se le presentan dificultades. El policía con el que tuvo el incidente, le está esperando allí mismo e intenta apresarle. Esto motiva que sea el propio Harold el

que deba iniciar la escalada del edificio, en la esperanza de ser relevado por Bill en el *2°* piso, pero no es posible. Como tampoco va a serlo en el siguiente, ni en ninguno de los sucesivos. Durante la peligrosa ascensión, Harold se encuentra con múltiples obstáculos: unas palomas, una red, unos pintores, un ratón y un reloj, que están a punto de hacerle fracasar. Finalmente, el intrépido empleado consigue llegar al tejado, donde su novia Mildred le espera para felicitarle personalmente.

Safety Last representa el cuarto largometraje de Harold Lloyd y uno de los últimos que va a producirle Hal Roach. Frente a la intemporalidad de las películas de Chaplin o Keaton, Lloyd aparece mucho más implicado en su tiempo y el público así lo reconoce. El paseo de Harold en ambulancia, camino de su trabajo, por entre las calles de Los Angeles, tiene visos de auténtico documental.

Si bien toda la película está construida a base de espléndidos gags visuales, su última escena, la ascensión al Bolton Building, desarrolla la habilidad de Lloyd, que éste ya exhibiera en *Viaje al paraíso (Never Weaken,* 1921), para sacar partido de situaciones comprometidas en las fachadas de los edificios, y resulta la más antológica rodada nunca por el cómico. Aunque durante muchos años se va a hacer creer al público que el actor la efectúa en solitario sin utilizar trucaje alguno, parece demostrado que tanto Bill Strothers como Harvey Parry realizan las partes más difíciles de la escalada. Además, la construcción de dos pisos de falso edificio sobre el tejado del verdadero, posibilita a Lloyd el filmar las escenas con relativa seguridad. Bastará con angular la cámara para conseguir el efecto deseado.

Casi tan legendaria como la última secuencia es la primera. En ella se nos expone que Harold ha visto salir el sol por última vez antes de iniciar un viaje muy largo y se muestra al protagonista tras unos barrotes, siendo despedido por dos mujeres llorosas. Atendido por un guardián y un sacerdote, al fondo vemos la horca. La cámara gira 180 grados y ya nada es lo que parece, la cárcel resulta ser una estación de tren, y todos los elementos mencionados adquieren entonces un significado distinto, acordes a la nueva perspectiva. Un pequeño toque de perversión en el genio de aspecto impoluto.

Aunque Mildred Davis no tiene el encanto de Bebe Daniels, su predecesora como *partenaire* de Lloyd, éste parece opinar lo contrario y convierte a la Davis en su esposa. Todo sonríe a este anti-héroe del que América se ha enamorado. La película se estrena el 1 de abril de 1923 en el Srand Theatre de Nueva York, obteniendo una acogida memorable.

Merry-Go-Round

Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida

D: Rupert Julian, Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim, Harvey Gates, Finis Fox. **F:** Charles Kauffman, William H. Daniels. **Mon:** Maurice Pivar, James Mckay. **D.A.:** Richard Day, E.E. Sheeley. **D.T.:** Archie Hall. **Ves:** Erich von Stroheim. **Ay. D:** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **R:** Mary O'Hara. **P:** Carl Laemmle, lrving Thalberg / Universal Pictures. **Dur:** 91 min. **E:** 1 de julio de 1923. **País:** EEUU.

I: Norman Kerry (conde Franz Maximilian von Hohenegg), Mary Philbin (Agnes Urban), Cesare Gravina (Sylvester Urban), Edith Yorke (Úrsula Urban), George Hackathorne (Bartholomew Gruber), George Siegmann (Schani Huber), Dale Fuller (Marianka Huber), Lillian Sylvester (Aurora Ropssreiter), Dorothy Wallace (condesa Gisella von Steinbrueck), Albert Conti (Rudy, barón von Leichtzinn).

La Viena imperial, ciudad de duques, príncipes y condes, donde algunos miembros de la aristocracia, consagran su vida a la diversión y al placer. El conde Maximilian von Hohenegg es un juerguista empedernido. Una noche, en una visita de incógnito al Pratter vienés, el conde conoce a Agnes Urban, una organillera del carrusel por la cual se siente atraído. Juntos se divierten observando unos títeres que maneja Sylvester, el padre de la muchacha, que tiene por jefe al despiadado Schani Huber. Este, celoso del conde y furioso por la negativa de Agnes de ceder a sus deseos, fustiga a la muchacha a su vuelta del paseo con el conde. Al oír los gritos, Sylvester trata de apuñalar a Huber, pero al ser visto por la policía, es detenido.

Haciendo valer sus influencias, el conde consigue que Sylvester sea liberado y poco después, él y Agnes se declaran su amor en los jardines del Pratter. Un accidente provocado por Huber, deja a Sylvester malherido, pero el malvado patrón es víctima de un gorila al que Bartholomew, un jorobado enamorado de Agnes, ha dejado escapar de su jaula con esa intención.

Razones de estado impiden al conde romper su compromiso con su novia Gisella y la boda entre ambos tiene lugar. En el hospital, en donde convalece su padre, Agnes descubre la verdadera identidad de su amado, mientras éste realiza una visita oficial acompañando al emperador. Poco después estalla al guerra. El conde parte con sus tropas al frente. En uno de los sangrientos combates, resulta herido Sylvester, que muere en brazos del conde mientras le maldice, sin atender a las súplicas de perdón del desdichado Maximilian.

Al término de la contienda, Maximilian regresa a una Viena que ya no es la que él conoció. En su reencuentro con Agnes, ésta le explica que, a pesar de seguir enamorada de él, se ha prometido con Bartholomew y se siente incapaz de romper su compromiso. Al verlos pasear juntos Bartholomew es presa de un profundo abatimiento. El carrusel, inalterable al paso del tiempo, sigue dando vueltas.

A pesar del fracaso comercial de *Foolish Wives,* la película sitúa el prestigio de su director en lo más alto. Ambas circunstancias llevan a Thalberg a aceptar el borrador de la nueva película de Stroheim, *Merry-Go-Round,* si bien con una serie de condiciones. Thalberg exige el control absoluto sobre la producción, y encarga a James W. Hun las tareas de supervisión; además prohibe a Stroheim interpretar ningún papel, a pesar de que el personaje de conde está hecho a su medida.

Desde un principio, el director no tolerará las intromisiones de Hun, y sus desavenencias, día a día, van en aumento. Esto unido a las extravagancias de Stroheim, llevan a Thalberg a tomar la determinación de cesarle, cuando sólo se lleva rodado un tercio del film. Hecho tan inaudito, es considerado por algunos historiadores como el fin del reinado del director en Hollywood y la centralización del poder en el jefe de producción.

Ruper Julian, un director de segunda fila, es el encargado de finalizar la película. En un intento de vestir el film como suyo, el realizador contrata a Harvey Gates para reescribir el guión, aunque sin duda el gran acierto de Julian, consiste en mantener plenamente el espíritu de Stroheim en el film. A través del Prater vienés, se narran las historias personales de dos clases sociales paralelas que, aunque conectadas por intereses comunes, los convencionalismos sociales y en última instancia el fatalismo, parecen querer abocarlas a una perpetua separación. Los simbolismos y el destino, enmarcando una historia de vicios y pasiones, permanecen como fieles valedores del omnipresente universo de su verdadero autor.

Narrativamente, se aprecia la carencia de un nexo argumenta! sólido en el film; vacío que en el guión original era cubierto por el personaje ideado por Stroheim para él, pero que la blanda presencia de Norman Kerry como el conde Maximilian, no consigue llenar en absoluto.

La película se estrena el 1 de Julio de 1923 en el Rívoli de Nueva York, obteniendo unos beneficios importantes, que casi resarcen a la Universal de las pérdidas de *Foolish Wives,* siendo además elegida por la crítica especializada como una de las diez mejores películas de este año.

The Three Ages

Las tres edades

D: Buster Keaton, Eddie F. Cline. **G R:** Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez, Buster Keaton. **F:** William McGann, Elgin Lessley. **D.T.:** Fred Gabourie. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **Dur:** 67 min. **E:** 25 de julio de 1923. **País:** EEUU. **I:** Buster Keaton (el chico), Margaret Leahy (la chica), Wallace Beery (el rival), Joe Roberts (padre de la chica), Lillian Lawrence (madre de la chica), Horace Morgan (el emperador), Oliver Hardy (amigo del rival), Blanche Payson (la amazona), Lionel Belmore.



Lo único que no ha cambiado desde el comienzo de la humanidad es el amor. Un triángulo amoroso en tres épocas diferentes: la edad de piedra, el período romano y los tiempos modernos.

- Los padres de la mujer son siempre los que eligen al pretendiente, valorando la fortaleza, el estatus social y la cuenta bancaria respectivamente.

- Buster resulta siempre perdedor. No obstante, continúa enamorado y desea saber si es correspondido mediante: la tortuga de un adivino, los dados y deshojando una margarita.

- Buster intenta recuperar el amor de Margaret y provocar sus celos cortejando a otra mujer, pero siempre sale malparado: Por una fuerte amazona, por una experta en lucha libre o por el novio de la mujer.

- Un duelo entre ambos rivales puede ser la solución al problema. Buster vence a Wally: en una lucha a garrotazos, en una carrera de cuádrigas y en un partido de rugby.

- A pesar de todo y valiéndose de malas artes Wally consigue a Margaret, por lo que Buster lleno de cólera, regresa y rescata a su amada mediante: una violenta lucha a pedradas, derrumbando una columna sobre su rival y descubriendo la bigamia

de Wally mediante un recorte de prensa.

- La felicidad de la pareja en su paseo demuestra que el amor no ha cambiado: saliendo de la cueva con sus once hijos, acompañados de sus seis hijos o con un minúsculo perrito.

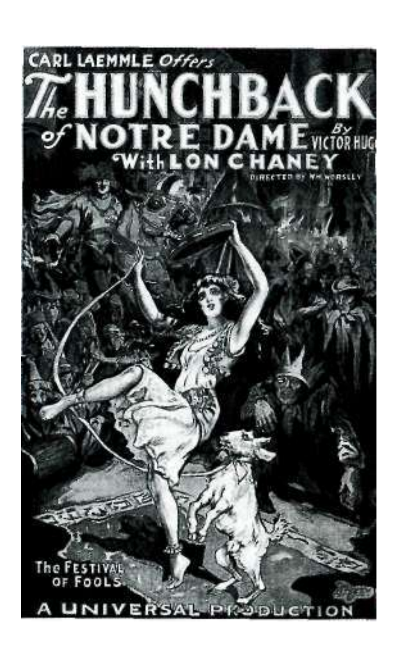
Desde hace algunos años, Keaton viene saboreando la idea de producir sus propias películas. Ello ha de permitirle afrontar sin presiones, su paso al largometraje pero -como si por riguroso orden de popularidad se tratase- serán, primero, Chaplin en 1921 con *El chico (The Kid),* y poco después, Harold LLoyd con *Marinero de agua dulce (A Sailor made Man,* 1921), los que consigan este objetivo. *The three Ages* representa la primera producción propia de Keaton, y a nivel de prestigio personal, le supone el formar parte del trío de grandes cómicos del momento.

Armado de su fina ironía, el realizador nos muestra la invariabilidad del amor a través de tres épocas diferentes, en lo que resulta una clara parodia -y al mismo tiempo homenaje- al film *Intolerancia* de Griffith. Aún mas minucioso que de costumbre, Keaton ordena su relato en hoja de cuadrícula, en donde cada cuestión planteada nos es resuelta por triplicado, y así hasta en cinco ocasiones. Este ordenamiento riguroso constituye, sin embargo, el punto fundamental para el funcionamiento de la historia, permitiéndole ademas amplificar el efecto a su mordaz crítica contemporánea.

Rodeado del estupendo equipo de guionistas y gagmans que conforman Clyde Bruckman, Joseph Mitchell y Jean Havez, Keaton se asegura la presencia de una cascada de divertidísimos gags: el meteorólogo que anuncia un sol espléndido y debe de variar precipitadamente su predicción al comprobar que está nevando intensamente; en la jaula del león de quien acaba haciéndose amigo; o cuando para dar celos a su amada, Buster comienza a afeitarse en un restaurante, en un intento de atraer la atención de una muchacha que se empolva la cara, y otros muchos, que ilustran los frutos de una asociación que se adivina duradera. Así mismo, la presencia en el reparto de Wallace Beery y Oliver Hardy -que todavía no ha formado pareja con Stan Laurel- contribuye a decorar un film, en el que ya comenzamos a atisbar la existencia de un genio cinematográfico.

The Hunchback of Notre-Dame
El jorobado de Notre-Dame

D: Wallace Worsley. **G:** Perley Poore Sheehan, Edward T. Lowe Jr., basado en la novela *Notre-Dame* de Victor Hugo. **F:** Robert S. Newhard, Tony Kornman. **Mon:** Edward Curtiss. **D.A.:** E. E. Sheley, Sydney Ullman, Stephen Gooson. **Ay. D:** William Wyler. **P:** Carl Laemmle para Universal Super Jewel. **Dur:** 120 min. **E:** 2 de septiembre de 1923. **País:** EEUU.
I: Lon Chaney (Quasimodo), Patsy Ruth Miller (Esmeralda), Norman Kerry (Phoebus), Ernest Torrence (Clopin), Raymond Hatton (Gringoire), Nigel De Brulier (Dom Claude), John Cossar (Juez de la corte), Kate Lester (Mme. de Gondelaurier), Brandon Hurst (Jean), Tully Marshall (Louis XI).



París 1482. Mientras se desliza por entre las estatuas de la fachada de la catedral de Notre-Dame, Quasimodo el jorobado hace burla a una multitud que celebra el año nuevo. A su paso por la plaza, la zíngara Esmeralda es increpada por una mujer enajenada desde que unas gitanas le robaran a su hijita.

El capitán Phoebus de Chateaupers, al tiempo que corteja a una doncella, ve bailar a Esmeralda y queda prendado de ella. El malvado Johan, hermano del archidiácono, que también desea a la muchacha, ordena a Quasimodo su rapto. Pero el capitán Phoebus, al presenciar la escena, consigue rescatar a la gitana y detener al infeliz Quasimodo. El jorobado es azotado públicamente en la plaza.

Pese a la oposición de Clopin, padre adoptivo de Esmeralda, el amor que ha nacido entre la muchacha y el capitán es verdadero. Johan, celoso, apuñala a Phoebus dejándole malherido. Esmeralda es acusada del hecho y condenada a morir en la horca. En su camino hacia el patíbulo, la gitana es abordada de nuevo por la loca, quien descubre, por un medallón que porta Esmeralda, que ella es la hija que le robaron

hace años. No pudiendo soportar la magnitud de la emoción, la mujer muere poco después.

Desde la catedral, Quasimodo observa la ejecución y al descubrir de quien se trata, rescata a la muchacha acogiéndola a sagrado. Entretanto, Clopin subleva a la población en un intento desesperado por rescatar a su hija. Los agitadores, tras saquear la ciudad, ponen cerco a la iglesia. Quasimodo intenta repelerlos con piedras y plomo fundido. Pero será el capitán Phoebus, al mando de sus tropas, quien ponga en fuga a los agitadores. El jorobado descubre a Johan intentando forzar a Esmeralda y tras una violenta lucha lo lanza desde lo alto de la catedral. Quasimodo ha recibido de aquel una mortal puñalada y mientras Esmeralda y Phoebus se besan, el jorobado toca sus últimas campanadas.

La película está basada en la célebre novela homónima de Victor Hugo que ya ha conocido numerosas versiones anteriores, y va a suponer el último proyecto supervisado por Irving Thalberg antes de abandonar la Universal. Es el joven productor quien logra convencer a Carl Laemmle de las grandes posibilidades del proyecto, hasta el punto de hacerle alcanzar la categoría de superproducción, con un coste que va a superar el millón de dólares.

Diversos elementos destacan en la película por encima de la desigual realización de Wallace Worsley. Por una parte, los impresionantes decorados que recrean el París del siglo XV: desde la reconstrucción de la catedral de Notre-Dame y su plaza hasta las calles de la ciudad, todo destila autenticidad y concede al film una fuerza visual que asegura un magnífico espectáculo. De otro lado, el excepcional trabajo interpretativo de Lon Chaney -convertido en primera figura tras *El milagro (The Miracle, Man* 1919)-que domina la película de principio a fin. Extremando su pasión por la caracterización, el actor carga con 35 kg. sobre su espalda, para hacer creíble su joroba y restringir notablemente sus movimientos. Pese a esconderse tras un abigarrado y grotesco maquillaje que incluye: dentadura prominente, pómulos pronunciados, cejas y peluca postizas, y un ojo de cristal que parece querer salirse de su órbita, Chaney hace trascender su personaje hasta convertirlo en paradigma del deforme cinematográfico, enseñándonos además, al mostrarnos el sufrimiento de la criatura, que un monstruo también puede resultar patético.

La película, que se estrena el 2 de septiembre de 1923 en el Astor Theatre de Nueva York, obtiene un gran éxito popular y los elogios de la crítica. Da a Chaney el espaldarazo definitivo y le convierte en una nueva estrella del universo hollywoodiense.

Rosita
Rosita, la cantante callejera

D: Ernst Lubitsch. **G:** Edward Knoblock, Hans Kräly, según la novela *Don César de Bazán* de Adolphe Dennery y Philippe Francois Pinel Dumanoir. **F:** Charles Rosher. **D.A.:** William Cameron Menzies, Svend Gade. **Ves:** Mitchell Leisen. **Ay. D:** James Townsend. **M:** Louis F. Gottschalk. **P:** Ernst Lubitsch para la Mary Pickford Company. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 96 min. **E:** 3 de septiembre de 1923. **País:** EEUU.
I: Mary Pickford (Rosita), Holbrook Blinn (el rey), Irene Rich (la reina), George Walsh (Don Diego), Charles Belcher (primer ministro), Frank Leigh (comandante de la prisión), Mathilde Comont (madre de Rosita), George Periolat (padre de Rosita), Bert Sprotte (carcelero grande), Snitz Edwards (carcelero pequeño).

Siglo XVII. Por las calles de Sevilla, la bonita y alegre Rosita, interpreta con su guitarra divertidas canciones sobre el rey de España. En ellas la muchacha critica al rey Carlos, al que tacha de libertino y de aprovecharse de los bienes de sus subditos.

Aclamada por el pueblo, los ecos de su popularidad llegan hasta el mismo rey, que la hace llamar. Rosita canta para el monarca, y éste queda deslumhrado ante la belleza y el arte de la muchacha. Aún a sabiendas de



que la joven está enamorada de Don Diego, un noble arruinado, el rey pretende a Rosita, y se muestra obsequioso con ella, regalándole finas joyas. Al tratar de defender a Rosita, cuando iba a ser detenida por la Guardia Real, acusada de insultar al rey en sus cantos, Don Diego es también detenido.

La muchacha es conducida a la cámara real y obsequiada con lujosos vestidos de seda y una lujosa villa en el campo. Por contra, Don Diego es condenado a muerte. El rey Carlos arregla, sin embargo, el matrimonio de Rosita con el noble para que la joven se convierta en condesa antes de quedarse viuda.

Gracias a la mediación de la reina, los cartuchos con los que han de ejecutar a Don Diego son vaciados previamente. El noble se finge muerto. Luego es llevado a la villa de Rosita, donde llega a tiempo de evitar que la muchacha, al conocer la ejecución de su esposo, apuñale al rey. El monarca, viendo que ambos están realmente enamorados, perdona a Don Diego y les deja vivir en paz.

A sus 29 años y preocupada por el encasillamiento popular en papeles de niña a que se ve sometida por los gustos de su público, Mary Pickford hace llegar hasta Hollywood a Ernst Lubitsch. Con el director germano piensa rodar *Dorothy Vernon of Haddon Hall,* basado en un romance cortesano muy popular ese año. Al leer el guión, Lubitsch lo desecha considerándolo aburrido, y como contrapartida ofrece a Pickford el papel de Gretchen en *Fausto.* La actriz se niega rotundamente a interpretar a una enajenada que mata a su bebé, y finalmente ambos alcanzan un compromiso con una obra del siglo XIX, que Lubitsch tenía pensado realizar en Alemania, bajo el título de *Karneval in Toledo.*

En pleno rodaje, reciben la noticia de que la Paramount está preparando *The Spanish Dancer,* bajo la dirección de Herbert Brenon y con Pola Negri como principal intérprete. Ambas producciones están basadas en la novela de Adolphe Dennery *Don César de Bazán,* pero mientras el film de Brenon se mantiene fiel al original, la derivación que experimenta la línea argumental de *Rosita* la lleva a encontrar en la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, su referente más cercano. Entre ambos films se establece una competición para ver cuál de ellos se estrena primero. *Rosita* consigue hacerlo en septiembre, un mes antes que la versión de Negri.

La colaboración de Lubitsch y Pickford atraviesa por momentos de gran tensión. Las enormes diferencias metodológicas entre ambos hace exclamar a la actriz: *«¡Puertas! ¡Es un director de*

puertas!» El malentendido es también idiomatico, ya que el realizador no aprende inglés hasta después de un año, debiendo trabajar a través de un intérprete.

A pesar de la animadversión que Mary Pickford acaba sintiendo por realizador y película, la actriz nos ofrece, en *Rosita*, su mejor trabajo hasta la fecha, siendo calificada por la crítica, como exquisita, distinguida y encantadora. Se alaba la perfecta conjugación que logra el director en el manejo de los diversos elementos que integran la película. Lo grotesco, lo sentimental, lo histórico y lo espectacular son entremezclados por Lubitsch con un estilo entre berlinés y hollywoodiense, obteniendo un gran resultado. Todo ello no va a evitar que Pickford exponga su deseo de ver el film destruido y termine prohibiendo su exhibición pública.

Krasnye d'javoljata

Los diablos rojos

D: Ivan Perestiani. **G:** Pavel Blyakhin, Ivan Perestiani. **F:** Alexander Digmelov. **D.A.:** Fedor Push. **M:** Ivan Gokieli. **P:** Sección Cinematográfica de Narkompros de Georgia. **Dur:** 3.800 metros. **E:** 25 de septiembre de 1923. **País:** URSS. **I:** Alexander Davidovsky (S.M. Budennyi), Pyotr Esikovsky (Misha), Sofiya Zhozeffi (Dunjasha, su hermana), Kador Ben Salim (Tom Jackson), Vladimir Sutyrin (Mahno), Gregori Lein (Petrov, un obrero), Nicandre Nirov (Garbuzenko), Sergei Liuks, Jakov Burinsky, Valere Briansky.

Ucrania, durante la guerra civil. En una casa humilde vive el vagabundo Petrov, con sus dos jóvenes hijos, Misha y Dunjasha, ambos apasionados por la lectura. Mientras Misha es un enamorado de la obra de Fenimore Cooper, su hermana prefiere la lectura de *Ovod*.

La comunidad es súbitamente atacada por la banda de Mahno. Todos se organizan rápidamente tratando de repeler la agresión. Pero en el curso de la violenta reyerta, Petrov cae gravemente herido. Moribundo, encarga a sus hijos la misión de luchar contra los enemigos de los soviets. Misha y Dunjasha prestan el juramento de cumplir con la voluntad de su padre.

Tras la batalla, el caserío queda destruido, y los jóvenes abandonan el lugar. Por el camino, conocen a Tom Jackson, un muchacho de color, que se gana la vida como acróbata ambulante. Misha y Dunjasha traban

amistad con Tom, y a partir de ese momento se hacen insepa-rables.

Los tres jóvenes comparten numerosas aventuras, en el trans-curso de las cuales intentan ingresar en el Ejército Rojo de Budennyi y son probados como exploradores, en la lucha contra la banda de Mahno. Tras múlti-ples dificultades, los tres cama-radas consiguen hacer prisionero a Mahno, e ingresar en el ejérci-to de Budennyi, viendo de ese modo cumplido su sueño.

lis indudable la importancia que la joven URSS concede al medio cinematográfico, pero no lo es menos que la reestructura-ción habida en el país en dicho medio no ha dado, hasta este momento, los resultados apeteci-dos. En el terreno comercial, los films soviéticos no representan una alternativa válida frente a las películas de importación, sobre todo americanas, que les inun-dan, y los actores favoritos del público comunista no son otros que Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin o Pearl White, cuyos films consti-tuyen también para ellos, la mejor garantía de diversión.

Sin embargo, la moral que destilan estas películas occiden-tales no es ni mucho menos la deseada por aquellos que ven en el cine un instrumento funda-mentalmente instructivo. Por ello, al conseguir aunar ideolo-gía y comercialidad en una sola película, *Krasnye d'javoljata* va a representar el milagro que todos estaban buscando. Peres-triani parte de una historia de aventuras sin pretensiones, pero además de la ubicación patria, acierta a impregnarla de toda la heroica revolucionaria y de los valores juveniles oficiales. La frescura interpretativa está ase-gurada, al contratar como acto-res a artistas de circo. Su gran espontaneidad logra inundar la película, dando lugar a que, su-mada a otros e indudables valo-res plásticos que la cinta posee, el conjunto produzca la preten-dida diversión.

Estrenada en Tiflis el 25 de septiembre de 1923, la película es presentada en dos episodios, que serán convertidos en uno posteriormente. Del éxito arro-llador que el film conoce en toda la URSS y parte del extranjero, van a derivarse una serie de nue-vas películas: *Savur Mogila, El crimen de la princesa Chir-vanskaia, El castigo de la prin-cesa Chirvanskaia* y *Illan-Dilli,* con las que se completan las aventuras de los populares «Dia-blos Rojos».

A Woman of Paris

Una mujer de París / La opinión pública

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson. **Mon:** Monta Bell, Charles Chaplin. **D.A.:** Arthur Stilbolt, Charles D. Hall. **Ay. D:** Eddie Sutherland. **Ay. Mon.:** Harry d'Abbadie d'Arrast, Jean de Limur. **M:** (Sonorización posterior: Charles Chaplin.) **P:** Charles Chaplin para Regent Films Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 85 min. **E:** 1 de octubre de 1923. **País:** EEUU.

I: Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean Millet), Lydia Knott (madre de Jean), Charles K. French (padre de Jean), Clarence Geldert (padre de Marie), Betty Morissey (Fifi), Malvina Polo (Paulette), Karl Guttman (conductor), Henry Bergman (maître de hotel).

Marie St. Clair es una joven víctima de un hogar desgraciado y planea fugarse con su novio Jean Millet a París, donde tienen previsto casarse. Pero una enfermedad de su padre impide a Jean acudir a la estación, y Marie, desconociendo los motivos de la no comparecencia de su prometido, parte sola.

Un año después, en París, Marie se ha convertido en la amante de Pierre Revel, un hombre de mundo. En una fiesta en el barrio latino, la joven se reencuentra con Jean, que es pintor. Pese a que el tiempo les ha distanciado, Marie esta de acuerdo en que Jean le haga un retrato. El joven le cuenta que su padre murió aquella noche, que sigue amándola y que la desea en matrimonio.

Marie sorprende una conversación de Jean en la que éste, presionado por su madre, afirma retractarse de su intención de desposarse con ella. Marie vuelve con Pierre y Jean, desesperado, se suicida. Su madre pretende vengarle terminando con la vida de Marie pero, al ver el profundo sufrimiento de la muchacha, comprende que su cariño era auténtico.

Tiempo después, ambas mujeres regentan en la campiña un albergue para niños. Un día, Marie viaja en una carreta de heno cuando un Rolls-Royce circula en sentido contrario. En el va Pierre, su antiguo protector, quien precisamente en ese momento y contestando a una pregunta de su acompañante, confiesa no haber vuelto a saber nada de Marie.

La finalización de su contrato con la First National en 1922, permite a Chaplin la posibilidad de rodar su primer film para United Artists, la empresa creada tres años antes por Mary Pickford, Douglas Fairbanks, David

W. Griffith y por él mismo. A pesar del ataque de puritanismo que invade Hollywood y del código ético de producción redactado por Will Hays y su oficina a principios de año, Chaplin decide basarse en las historias mundanas de Peggy Hopkins-Joyce como tema para su próximo film.

Afrontada en la seguridad de que será la obra cumbre de su carrera, y convencido que el prestigio intemporal es patrimonio de los directores de dramas *serios*, Chaplin prescinde del vagabundo y de los gags habituales. Todo su talento cinematográfico es puesto al servicio de melodrama y éste al de Edna Purviance, su más fiel colaboradora en los últimos diez años.

En diciembre de 1922 se comienza a trabajar en la película, que llevará nueve meses y costará 800.000 dolares. En su realización, Chaplin exprime todo el nivel técnico adquirido, revelándose a la altura de los grandes directores; pero en el tratamiento visual del film es donde los supera a todos. Con precisión y sutileza, descubre una nueva forma de contar sin palabras. A la incuestionable originalidad técnica, Chaplin suma el clasicismo narrativo, y con él destapa, sin contemplaciones, una sociedad fría, irónica y cruel, que el artista conoce como nadie.

Para su exhibición en Europa, bajo el título *La opinión pública,* se rueda un final alternativo, menos moral, en el que Marie regresa con Pierre tras la muerte de Jean. El film se estrena en el Lyric Theatre de Londres el 1 de Octubre de 1923 desatando un aluvión de elogios y críticas. Pero, por encima de su innegable calidad y de su fracaso comercial, la película marca un hito en cuanto a la confesada influencia que ejerce en otros realizadores. Eisenstein, Lubitsch, Murnau, Von Stroheim y otros muchos confirman hasta que punto *A Woman of Paris* establece un cambio de rumbo en el lenguaje cinematográfico.

Schatten, Eine nächtliche Halluzination

Sombras

D: Arthur Robison. **G:** Rudolph Schneider, Arthur Robison, basado en una idea de Albin Grau. **F:** Fritz Amo Wagner, Hugo von Kaweczynski. **Mon:** Arthur Robison. **D.A.:** Albin Grau. **Ves:** Albin Grau. **M:** Ernst Riege. **P:** Pan-Film de Dafu-Film-Verleih Gmbh, Berlín. **Dur:** 108 min **E:** 16 de octubre de 1923. **País:** Alemania.

I: Fritz Kortner (el conde), Ruth Weyher (la condesa), Gustav von

Wangenheim (el amante), Alexander Granach (exhibidor de sombras), Fritz Rasp (mayordomo), Ferdinand von Alten (caballero), Max Gulstorff (caballero), Karl Platen (caballero), Lilli Herder (la doncella), Max Güstorff.

En la mansión del conde de Schlossberg, éste se siente obsesionado por los favores que dispensa su coqueta esposa a los cortesanos, especialmente a un bello joven al que apodan «el amante». Durante una fiesta nocturna a la que asisten, ademas de los anfitriones, «el amante» y otros tres caballeros, la condesa flirtea abiertamente con todos los invitados y, al término de la cena, baila cariñosamente con ellos.

Hasta la casa llega un artista ambulante, que solicita permiso para realizar una representación de sombras chinescas en medio de la fiesta. El feriante capta el enrarecido ambiente que provocan las fuertes pulsiones de los asistentes e, hipnotizando a los invitados, logra que las sombras cobren vida y comiencen a reflejar las preocupaciones más íntimas de los allí presentes.

La condesa abandona el salón y se dirige a su dormitorio. Tras ella sale el amante y luego el conde que, siguiendo sus pasos, observa como la pareja se abraza. El furioso marido ordena a sus criados que detengan a su mujer y la trasladen al salón. Allí, enloquecido por los celos, ordena a los cortesanos que den muerte a su mujer para, luego, como un niño, recoger flores con las que honrar su cadáver y llorar amargamente. Los cortesanos, indignados por su acción, arrojan al conde por la ventana.

La alucinación termina, consiguiendo liberar los fantasmas psicológicos de las mentes de los presentes. El conde se transforma en un adulto maduro, su mujer en una amorosa esposa, mientras que los asistentes, incluido «el amante», se retiran prudentemente de la escena.

Basándose en una idea del pintor y decorador Albin Grau, el realizador Arthur Robison, americano de nacimiento y formado en Alemania, consigue con *Schatten,* mediante una simple trama, explorar, aunque de forma ligera, la noción del subconsciente.

Diversos elementos aproximan la película al universo fílmico de Carl Mayer. Bien sea el esfuerzo de referir la acción a través de las imágenes, prescindiendo casi totalmente de rótulos explicativos, bien la presentación de un grupo reducido de personas cuyas pasiones abocan sus vidas a la tragedia, o incluso la estética de luces y sombras con las que los pensamientos más íntimos de los personajes se exteriorizan. Todos estos rasgos

nos trasladan de lleno tanto al universo expresionista alemán como al *kammerspielfilm.* Sin embargo, el film de Robison, al revelar como ficción todas las premisas anteriormente expuestas, se sumerge en un viaje hacia el interior del ser humano poniendo sus instintos al descubierto.

Mediante una especie de psicoanálisis de feria o la magia de un artista errante, la película nos refiere las distintas pulsiones de unos protagonistas estereotipados, que convertidas en sombras y privadas del control del *yo,* dan rienda suelta al *ello,* mostrándonos la potencial tragedia existente. Todo el poder terapéutico del proceso revierte, no obstante, en la curación de los personajes-pacientes y en la conclusión feliz del curioso relato.

La película, que se estrena el 16 de octubre de 1923 en el Theater am Nollendorfplatz, va a pasar casi inadvertida para el público en general, encontrando eco únicamente entre algunos estudiosos de la estética cinematográfica.

Le brasier ardent

El brasero ardiente

D: Ivan Mosjoukin, Alexander Volkoff. **G:** Ivan Mosjoukin. **F:** Jean-Louis Mundviller, Nicolaï Toporkoff. **D.A.:** Ivan Lochakoff, Edouard Gosch, Pierre Schildknecht. **Ves:** Boris Bilinski. **P:** Films Albatros. **Dis:** Pathé Consortium Cinéma. **Dur:** 120 min. **E:** 2 de noviembre de 1923. **País:** Francia.
I: Ivan Mosjoukin (Zed, el detective), Nathalie Lissenko (la esposa), Nicolaï Koline (el marido), Camille Bardou (presidente del club), François Zellas, Paul Franceschi, Jules de Spoly, Hugette de la Croix, Albert Bras, Morlas Kavales.

Un matrimonio acomodado, compuesto por un industrial y su coqueta esposa, no atraviesa una buena racha. Mientras él recela de la juventud de su mujer y se atormenta pensando que pueda serle infiel, ella se muestra insatisfecha del cariño que recibe de su marido. Como consecuencia de lo cual, la mujer es presa de extraños sueños en los que un hombre la persigue, adoptando diversas personalidades (proxeneta, obispo o mendigo). Los rasgos del perseguidor resultan ser los del famoso detective Zed, cuyas memorias ella ha estado leyendo.

Tras una disputa familiar, motivada por un viaje del industrial a París, la mujer roba la partida de matrimonio. El marido,

tratando de recuperar el cariño de su mujer y el documento perdido, pone el asunto en manos del detective Zed. Este se plantea atraer el interés de la esposa para luego asustarla y hacerla regresar con su marido totalmente arrepentida. Pero al ver al detective, la muchacha no sólo cae enamorada del hombre de sus sueños sino que, además, intenta seducirle, utilizando para ello diversas tretas. La mujer sólo logra, sin embargo, que el asombrado Zed le demuestre sus facultades como bailarín en un restaurante y que, al declararle abiertamente su amor, el detective regrese a su casa con dolor de muelas.

Restituido el contrato y reconciliado el matrimonio, se dispone a emprender viaje a los EEUU. Súbitamente y obedeciendo un irresistible impulso, ella abandona a su marido y corre a casa de Zed. Allí, una vez que la madre del detective da su consentimiento a la relación, Zed, que había reprimido su sentimiento hacia la mujer, estalla de alegría. El marido comprende que aquello es lo mejor para que su esposa sea feliz, embarca solo y parece decidido a intentar disfrutar de su nueva situación.

En estos momentos, Ivan Mosjoukin está considerada la máxima estrella del cine soviético prerrevolucionario, habiendo trabajado con los principales realizadores de la época, como Vassili Gontcharov, Evgeni Bauer o Yakov Protazonov. Con este último Mosjoukin había alcanzado su plenitud interpretativa en *La dama de picas (Pikovaja dama,* 1916) y, sobre todo, en *El padre Sergio (Otets Sergij,* 1918). Exilado a Francia tras el estallido de la Revolución, Mosjoukin se relaciona con miembros de la vanguardia cinematográfica gala, que integran realizadores de la talla de Louis Delluc, Marcel L'Herbier o Abel Gance. Todos ellos aplauden *L'enfant du carnaval* (1921), su primer film como realizador.

Supervisado por Alexander Volkov, Mosjoukin dirige e interpreta *Le brasier ardent,* una espléndida película que explora, bajo una estética impresionista, las tesis psicoanalíticas freudianas. Sueños persecutorios, personajes sin nombre, a modo de abstracción, y sexualidad reprimida -motivo al que hace alusión el artificioso título del film-, conforman este viaje al mundo del subconsciente en su vertiente más lúdica. Finalmente, la irresistible pasión del brasero, tan fuertemente contenida, verá la luz; con el beneplácito, eso sí, de su más directo influyente, su madre y la aceptación de la situación por parte del cónyuge apartado. El instinto se impone ante la falta de oposición.

Bajo una cuidadísima puesta en escena, que combina elementos clásicos con otros modernistas, un hábil montaje, un tono oscilante entre lo cómico y lo trágico, ciertos toques de carácter pre-surrealista y el talento interpretativo de Mosjoukin en un papel que invita al lucimiento, la película constituye, en su conjunto, una obra insólita, profunda y, por varios motivos, adelantada a su tiempo.

Tras una «première» el 30 de mayo de 1923 en la Sala Marivaux, el film se estrena al público el 2 de noviembre de ese mismo año, y aunque exaltado por la incondicional vanguardia francesa -buenos amigos y grandes admiradores del arte de Mosjoukin-, la película no va a gozar del éxito al que su gran calidad le hubiera hecho merecedora.

Die Strasse
La calle

D: Karl Grüne. **G:** Karl Grüne, Julius Urgiss, según un proyecto de Carl Mayer. **F:** Karl Hasselmann, Walter Weisse. **D.A.:** Karl Görge Prochaska, Ludwig Meidner. **P:** Stern-Film Gmbh, Berlín. **Dur:** 103 min. **E:** 29 de noviembre de 1923. **País:** Alemania.

I: Eugen Klöpfer (el hombre), Aud Egede Nissen (la prostituta), Lucie Höflich (la mujer), Leonhard Haskel (el provincial), Antón Edthöfer (El proxeneta), Max Schreck (el ciego), Hans Trautner.

Tumbado en su sofá, un pequeño burgués ve las sombras de los transeúntes reflejados en el techo del salón. Cautivado por la calle, el hombre la observa desde su ventana, ante la mirada preocupada de su mujer. En un arrebato, el hombre decide abandonar su hogar para adentrarse en la sugerente jungla de asfalto.

En la calle es abordado por una prostituta que le asegura haber sido despojada de su dinero; intrigado, el burgués la sigue hasta un baile. Allí conversa con la muchacha, bajo la atenta mirada de dos chulos. A ellos se une otro viejo cliente, y todos participan en una partida de cartas, en la que el burgués pierde una buena suma de dinero.

La prostituta abandona el baile acompañada del viejo, al que lleva a una humilde vivienda. La casa es propiedad de uno de los chulos, donde en ese momento descansan su padre ciego y su hijo pequeño. Hasta la casa llega también el burgués, a quien la prostituta acomoda en otra habitación. Avisados por la mu-

chacha, los dos chulos penetran en la vivienda dispuestos a desvalijar al viejo. Ante su resistencia, tiene lugar un forcejeo, durante el cual el viejo se desploma muerto. Los chulos y la prostituta abandonan apresuradamente la casa, mientras que el burgués es detenido como sospechoso.

La prostituta llega a la comisaria para acusar al burgués, que es encarcelado. El chulo, que inicialmente niega conocer los hechos, es puesto en evidencia por la inocente declaración de su hijo, y termina confesando la verdad. Los responsables son detenidos y el burgués liberado. Ha amanecido en la ciudad cuando el burgués regresa a casa y se reúne con su esposa.

Si bien los títulos filmados hasta ese momento por el actor y director vienés Karl Grüne, ni poseen demasiada identidad ni evidencian en él una personalidad definida, la condición de antiguo discípulo y colaborador de Max Reinhardt y la ocasión de escribir un guión a partir de un proyecto de Carl Mayer, le conceden un *estado de gracia* del que va a surgir *Die Strasse.*

Aunque la temática del film, fue narra la degradación de un buen hombre seducido por la calle y el abandono de su hogar camino de la aventura, nos traslada de lleno al *kammerspiel* de Carl Mayer, existen sin embargo diversos elementos en la película que se escapan de la cotidianeidad que caracteriza a dicho género y que van a constituir lo que se da en llamar *el nuevo realismo,* pero a su vez matizado por el establecimiento en el film de una atmósfera mágica y de expresiones tímidamente vanguardistas.

Esta confluencia de tendencias estilísticas se ve acompañada por la hábil utilización de los procedimientos técnicos habituales. Con sobreimpresiones de carácter subjetivo y un montaje breve, Grüne acierta a extraer toda la fuerza de las imágenes en su descripción casi naturalista de la vida de la calle. Los personajes son abstracciones de la realidad (el burgués, la prostituta, el proxeneta, el niño, etc.), pero están definidos con una minuciosidad, que eso mismo logra devolverlos a ella. Esta transparencia aleja definitivamente a esta película de la *corriente expresionista.*

El film se estrena el 29 de noviembre de 1923 en el Ufa Theater Kurfürstendamm. Desde el primer momento se le reconocen estos valores y la película es considerada el manifiesto inaugural del nuevo realismo alemán.

Our Hospitality
La ley de la hospitalidad

D: Buster Keaton, John G. Blystone. **G y R:** Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman, Buster Keaton. **F:** Elgin Lessley, Gordon Jennings. **D.T.:** Fred Gabourie. **Iluminación:** Denver Harmon. **Ves:** Walter Israel. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **Dur:** 75 min. **E:** 9 de diciembre de 1923. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Willie McKay), Natalie Talmadge (Virginia Canfield), Joseph Keaton (Lem Doolittle), Buster Keaton Jr. (Willie niño), Kitty Bradbury (Tía Mary), Joe Roberts (Joseph Canfield), Ralph Bushman (Clayton Canfield), Craig Wood (Lee Canfield), James Duffy (Sam Gardner), Erwin Connelly (marido que pega a su mujer).

En 18 10 la disputa entre dos familias lleva a Jim Canfield y John McKay a matarse entre sí. La mujer de McKay traslada a su hijito Willie a Nueva York, donde el muchacho crecerá ignorando la disputa.

Veinte años más tarde, Willie regresa a Rockville para tomar posesión de las propiedades de su padre y es puesto al corriente de todo.

Durante el accidentado viaje en tren, traba amistad con una bella joven llamada Virginia. Tras su llegada y una vez enterados de la presencia de Willie en el pueblo, los Canfield le hacen objeto de numerosos atentados que, afortunadamente para él, resultan frustrados.

Invitado a cenar por Virginia, Willie acude a su casa ignorando que es la hija de los Canfield. Pero como un código de honor impide a éstos causarle ningún daño mientras sea su invitado, Willie decide convertirse en su huésped permanente. En la casa, Willie y Virginia se enamoran.

El joven consigue escapar disfrazado de mujer, pero es descubierto. En la persecución que se ocasiona, primero cerca de un precipicio y luego en los rápidos de un río, Willie rescata a Virginia a punto de perecer en una catarata. Cuando los Canfield regresan a casa, encuentran a la pareja en actitud cariñosa, y el cura que ha celebrado la ceremonia, pide al sorprendido Joseph Canfield que bese a la novia. Joseph y Willie entierran la vieja disputa con un apretón de manos.

Las disputas familiares y su repercusión en generaciones posteriores sirven de base a Keaton para la realización de *Our Hospitality.* Este tema universal lo sitúa en un pequeño pueblo del Oeste americano. Para ello, Keaton se inspira en antiguos grabados del siglo XIX. Así logra reproducir exactamente enclaves de

la época como, por ejemplo, la esquina de Broadway y la calle 42 tal como eran en 1830. La recreación, cuidada con tanto esmero, logra transportarnos en el tiempo con la fuerza de un documental.

En medio de la sinrazón que lleva a hombres de una familia a crecer matando a los varones de la familia rival, surge un rayo de esperanza: un viejo código de honor, que impide a un anfitrión atentar contra su huésped. Este singular hecho es explotado por Keaton con gran maestría. Su personaje, Willie McKay, sólo se encuentra a salvo en la casa de los hombres que le intentan matar, los Canfield. Si a ello sumamos que la hija de sus enemigos es la mujer que ama, la paradoja se completa. Con buenas maneras, los Canfield intentan hacer salir de su casa a Willie para matarlo y éste, cortésmente, rehusa; su enamorada y su salud así se lo aconsejan.

La película cuenta con numerosos y espléndidos golpes cómicos. Uno de los más inspirados tiene lugar cuando el tren, camino de Rockville, es apedreado por un individuo. El maquinista repele la agresión lanzándole maderos. Una vez ha pasado el tren, el hombre hace acopio de la madera, que era lo único que, en realidad, pretendía con su ataque.

Por primera (y última) vez, Keaton reúne con él en pantalla, a su padre Joe, a su hijo Buster Jr., de quince meses de edad, y a su esposa Natalie Talmadge. La nota triste la pone Joe Roberts, villano keatoniano por excelencia, que muere poco después de finalizado el rodaje.

La película, luego de una «première» el 3 de noviembre de 1923 en San Francisco, se estrena el 9 de diciembre en el Rialto Theatre de Nueva York, obteniendo un gran éxito de crítica y público. Había costado doscientos diez mil dólares y recauda un millón setencientos mil. Las crónicas de la época hablan de las enormes colas que se formaron ante los cines que la exhibían, provocando la espera de multitud de personas, incluyendo al entonces presidente del país, Calvin Coolidge.

The Ten Commandments

Los diez Mandamientos

D: Cecil B. De Mille. **G:** Jeannie MacPherson, basado en el libro del Éxodo. **F:** Bert Glennon, Edward S. Curtis, J. Peverell Marley, Fred Westerberg, Archie J. Stout, Donald Biddle Keyes. **Mon:** Anne Bauchens. **D.A.:** Paul Iribe. **E.E.:** Roy Pomeroy. **M:** Hugo Riesenfeld. **P:**

Cecil B. de Mille Production para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dur:** 160 min. **E:** 21 de diciembre de 1923. **País:** EEUU.
I: Theodore Roberts (Moisés). Charles De Roche (Ramsés, el magnífico), Edythe Chapman (Señora Martha McTavish), Richard Dix (John McTavish), Rod La Rocque (Dan McTavish), Leatrice Joy (Mary Leigh McTavish), Nita Naldi (Sally Lung), Robert Edeson (Redding, un inspector), Estelle Taylor (María), Julia Faye (esposa del Faraón).

1ª Parte. Moisés, es el elegido por Dios para salvar al pueblo de Israel, sometido a la esclavitud egipcia. Después de morir todos los primogénitos de las casas egipcias, Ramsés deja partir a los judíos, pero poco después cambia de idea y los persigue para aniquilarlos. Dios abre las aguas del Mar Rojo para que pase su Pueblo y las deja caer sobre los egipcios. Moisés sube al monte Sinaí donde talla los diez mandamientos divinos. Mientras su gente adora al Becerro" de oro, Moisés, enfadado, rompe las Tablas y Dios descarga su ira contra los herejes.

2ª Parte. John y Dan McTavish se enamoran ambos de Mary Leigh, una pobre chica acogida en casa de su devota madre. Dan es correspondido por Mary y ambos deciden casarse. Asociado con Redding, un inspector deshonesto, Dan asciende rápidamente en los negocios. Su mayor fraude es la



construcción de una catedral. Su inconsistencia es descubierta por su honrado y creyente hermano John, que trabaja allí como carpintero. Pero John no puede evitar que su madre perezca durante una visita a la catedral cuando se derrumba la pared sur de la obra. Dan arruinado, acude a pedir dinero a su amante Sally Lung. Esta se lo niega y le dice que le ha contagiado la lepra. Dan la mata de un tiro. Perseguido por la policía, huye a México en su motora. Tras estallar una tormenta, el barco colisiona contra una roca y Dan muere. Creyéndose contagiada de lepra, Mary intenta suicidarse. John se lo impide y le enseña que la fe en Dios puede devolverle la pureza.

La extraordinaria acogida de crítica y público obtenida por el film *Juana de Arco (Joan the Woman,* 1916), convierte a Cecil B. de Mille en uno de los grandes realizadores norteamericanos. Nada tiene de extraño que, tras sus triunfantes melodramas domésticos, entre los que destacan *¡A los hombres! (Don't change your husband,* 1919), *Macho y hembra (Male and female,* 1919) o *El señorito primavera (The Affairs of Anatol,* 1921), el realizador decida emprender su segunda gran epopeya histórico-religiosa y la compañía Lasky se vuelque en el proyecto. Investigaciones históricas, decorados y vestuarios, todo es puesto al servicio de la gran superproducción.

Aunque inicialmente De Mille planifica la película como una historia referida a través de varias épocas, en un estilo similar al empleado por Griffith en *lntolerance,* finalmente lo deshecha, para terminar realizando una reflexión maniquea y llena de consejos morales sobre los excesos de la América de la postguerra, que es completada con un breve prólogo bíblico.

Es, sin duda alguna, la primera historia la que despierta un mayor interés. En esta parte, pródiga en secuencias monumentales, destaca la impactanle separación de las aguas del mar Rojo, conseguida mediante la proyección invertida de dos recipientes de agua vaciándose. Además las imágenes del éxodo del pueblo judío y su persecución por las tropas del Faraón, son descritas en toda su grandiosidad. Curiosamente, la literalidad bíblica del pasaje de la orgía durante la adoración del becerro de oro, posibilita, a pesar de las escenas subidas de tono que contiene, su pase por la censura.

Estrenada el 21 de diciembre de 1923 en el George M. Cohan Theatre de Nueva York, *Los diez mandamientos* representa un gran éxito de público, que provoca enormes colas en los cines donde se proyecta y supone, para De Mille, su mayor logro comercial hasta el momento. La crítica, en general, se muestra favorable.

El realizador de Massachusetts realizará un *remake* de la película en 1956, en el que habrá de ser su último film y con el que ha de conseguir, también, un enorme éxito.

1924

The Marriage Circle
Los peligros del flirt

D: Ernst Lubitsch. **G:** Paul Bern, basada en la obra teatral *Nur ein Traum* de Lothar Goldschmidt. **F:** Charles J. Van Enger, Henry *Heinz* Sharp. **D.A.:** Lewis Geib, Esdras Hartley. **Ay. D:** James Flood, Henry Blanke. **M:** Edgar Istel. **P:** Ernst Lubitsch Production para Warner Brothers. **Dur.:** 83 min. **E:** *3* de febrero de 1924. **País:** EEUU.
I: Florence Vidor (Charlotte Braun), Monte Blue (Dr. Franz Braun), Marie Prevost (Mizzi Stock). Adolphe Menjou (profesor Josef Stock), Creighton Hale (Dr. Gustave Mueller), Harry Myers (detective privado), Dale Fuller (enferma de los nervios), Esther Ralston (señorita Hofer).



Viena a principios del siglo XX. El profesor Josef Stock y su mujer Mizzi sienten sobre su matrimonio el peso de la indiferencia. Un día Mizzi conoce en un taxi al doctor Franz Braun y coquetea abiertamente con él, sin saber que es el marido de Charlotte, su mejor amiga. El conocimiento del hecho no evita que Mizzi se finja enferma para atraer al Dr. Braun. Este, que no quiere acudir, debe acceder ante la insistencia de Charlotte. El flirteo de la insistente Mizzi continúa en la consulta. Allí, el hecho es advertido por el Dr. Gustav Mueller, compañero de Franz, quien en el fondo queda encantado, ya que esta enamorado de Charlotte.

Durante una cena, Charlotte sospecha que Franz se siente atraído por su invitada, la señori-

ta Hofer, una bella rubia, y pide ayuda a Mizzi para que la aparte de él. Mientras, Charlotte flirtea con Gustav, para provocar los celos de Franz. Pero cuando Charlotte encuentra a su marido en la terraza con la señorita Hofer, le echa de casa. Franz, enfadado, acude a una cita que le ha propuesto Mizzi, pero en el último momento y, convencido de que va a dar un mal paso, se arrepiente y abandona el apartamento de la muchacha.

Enterado de las andanzas de su mujer por un detective que ha contratado, Josef Stock le pide que se marche de casa. Cuando Charlotte acude al hotel a consolar a su amiga, encuentra allí a Franz, dándose cuenta de que el supuesto amante de Mizzi es su marido. Gustav es utilizado por Charlotte para castigar a Franz pero, al final, todo se aclara y la pareja se reconcilia. Cuando el consternado Gustav se aleja, Mizzi le llama insinuante desde un taxi.

1 ras la dura experiencia que supone para Ernst Lubitsch el rodaje de *Rosita* con Mary Pickford, el realizador alemán es contratado por la Warner, en un nuevo intento de la compañía por convertirse en un estudio prestigioso. Sobre un guión de Paul Bern, *The Marriage Circle* constituye el primero de una serie de cinco films que el director berlinés ha de rodar para esta productora.

La película es una comedia erótica llena de sofisticación que, como el mismo Lubitsch reconoce, está marcada por el impacto que ha causado en todos los realizadores del momento, el film de Chaplin *Una mujer de París (A Wornan of Paris*, 1923). Prescindiendo de la profusión de decorados existentes en la película de Chaplin, Lubitsch da otra vuelta de tuerca en la profundización de la vida de pareja, para mostrarnos su visión cínica y descreída del matrimonio.

Presentándonos la unión conyugal como un ciclo de amor inexorablemente aniquilado por el paso del tiempo, Lubitsch lo ilustra con dos ejemplos. Por una parte, la pareja compuesta por Charlotte y Franz, en un estado de enamoramiento mantenido, propio de la escasa duración de su relación y situados en la primera parte del ciclo. Y por otro lado, Josef y Mizzi, la pareja veterana, que han comenzado a dejar atrás la indiferencia mutua para pasar a un estado de aversión no disimulado, característico del ciclo en una fase avanzada y culminación natural del mismo.

Con Lubitsch, los actores se muestran exquisitos y logran extraer de la comedia los ricos matices que ella posee, preludiando además, todo el universo sofisticado que el realizador ha de poblar con su sutil *toque*, en el futuro.

La *première* de la película tiene lugar el Grauman's Rialto de Los Angeles y el estreno en Nueva York se efectúa en el Strand el 3 de febrero de 1924. La respuesta de crítica y público es coincidente y altamente positiva y, aunque no acierten a precisar de que se trata, todos intuyen la existencia de una forma diferente de hacer comedia.

Die Nibelungen
(Siegfrieds Tod / Kriemhilds Rache)
Los Nibelungos
(La muerte de Sigfrido / La venganza de Crimilda)

D: Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou, Fritz Lang, basado en viejas leyendas germánicas y noruegas. **F:** Carl Hoffmann, Günther Rittau, Walther Ruttmann. **E.E.:** Walther Ruttmann. **Mon:** John Michael Flick. **D.A.:** Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut. **Ves:** Paul Gerd Guderian. Anne Willkomm. **Maq:** Otto Genath. **M:** Gottfried Huppertz, Hugo Reisenfeld. **R:** John Michael Flick. **P:** Erich Pommer para Decla-Bioscop-Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 135 y 150 min. **E:** 14 de febrero de 1924. **País:** Alemania.
I: Paul Richter (Sigfrido), Margarete Schön (Krimilda), Hanna Ralph (Brunilda), Theodor Loos (Rey Ghunter), Hans Adalbert von Schlettow (Hagen Tronje), Rudolph Klein-Rogge (Atila), Gertrud Arnold (Reina Ute), Hans Carl Müller (Gerenot), Erwin Biswanger (Giselher), Bernhard Goetzke (Volker von Alzey).



1. La muerte de Sigfrido. Influido por los relatos de sus compañeros, el joven Sigfrido se dirige al castillo del rey Gunther a pedir la mano de su hermana Crimilda. Por el camino se enfrenta al dragón Fafnir, al que mata, adquiriendo la invulnerabilidad al bañarse en su sangre, excepto en la espalda, donde se le posa una hoja de tilo. En el país de las nieblas da muerte a

Alberico al que arrebata una capa con la que hacerse invisible y su tesoro. Sus gestas llegan a oídos del rey Gunther, que acepta darle a su hermana en matrimonio si antes él consigue desposarle con Brunilda, reina de Iseland. Sigfrido ayuda al rey a derrotar a la soberana en tres pruebas, y adopta su forma para seducirla. Los dos matrimonios se celebran conjuntamente. Enterada Brunilda del engaño, exige a su esposo la muerte de Sigfrido. El corpulento Hagen Tronje logra con engaños arrancar a Crimilda el lugar vulnerable de Sigfrido y lo mata. Brunilda se suicida.

2. La venganza de Crimilda. Rüdiger, enviado de Atila, llega hasta el castillo del rey Gunther a pedir la mano de Crimilda para su soberano. Esta acepta y se casa con Atila, al que pronto da un hijo. Crimilda, con ánimo de venganza, invita a los nibelungos a la corte de su esposo, y pide a éste la vida de Hagen Tronje. Atila se niega alegando que es su invitado. En la recepción Hagen, intuyendo la encerrona, mata al hijo de Crimilda y se refugia junto con el rey Gunther y sus hermanos en el castillo de Atila. Crimilda incendia el castillo y a pesar de saber que condena a sus hermanos a una muerte segura, no desiste en su empeño hasta matar ella misma a Hagen. Saciada su sed de venganza, la vida de Crimilda se apaga.

Tratando de superar el éxito obtenido con *Dr. Mabuse* 1922, Fritz Lang se empeña en llevar a la pantalla la historia de los Nibelungos, un gigantesco proyecto que muchos califican de irrealizable. Basándose en leyendas germanas y escandinavas, así como en la obra de Wagner, Thea von Harbou escribe el guión de la obra, que divide en dos partes: *La muerte de Sigfrido (Siegfrieds Tod)* y *La venganza de Crimilda (Kriemhilds Rache).*

Con *Die Nibelungen,* Lang realiza un fresco medieval irrepetible, una historia de amores y venganzas, en donde todo el universo mitológico poblado por enanos que ocultan un fabuloso tesoro, el dragón cuya sangre confiere invulnerabilidad, castillos en encrespadas montañas y rudos bárbaros, es descrito con poética ingenuidad.

La síntesis en imágenes resulta portentosa, situando la plasticidad visual de la película muy por encima de una, en ocasiones, farragosa narrativa. Toda la magna escenografía diseñada por Otto Hunte, con su recreación en estudio del famoso bosque, la fortaleza de Atila, la reproducción de la ciudad de Worms, pasando por la lograda plasmación del dragón que necesita para sus movimientos de un equipo de ocho hombres en su interior, o las escenas de la sangrienta batalla final, son recogidos en cuadros de extraordinaria belleza. Trascendiendo a la

propia historia, Lang desarrolla un inusual virtuosismo estético mediante el que nos trasporta en un viaje apasionante, con la única finalidad de mostrarnos la inexorabilidad del destino.

La primera parte se estrena en el Ufa Palast am Zoo de Berlín el 14 de febrero de 1924, y su continuación lo hace doce días más tarde en el mismo auditorio, logrando ambas un triunfo atronador que bate records de taquilla en Alemania y lleva a la Ufa, a pesar del elevadísimo coste de producción que ha supuesto la película, a obtener notables beneficios.

America
América

D: David W. Griffith. **G:** John L.E. Pell, basado en la historia *The Reckoning* de Robert W. Chambers. **F:** Billy Bitzer, Hendrik Sartov, Marcel Le Picard, Hal S. Sintzench. **Mon:** James Smith, Rose Smith. **D.A.:** Charles M. Kirk, William J. Bantel. **E.E.:** Warren A. Newcombe, Charles E. Boss. **Ay. D:** Herbert Sutch, Frank Walsh. **M:** Joseph Carl Breil, Adolph Fink. **R:** Robert W. Chambers. **P:** David W. Griffith Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 164 min. **E:** 21 de febrero de 1924. **País:** EEUU.
I: Neil Hamilton (Nathan Holden), Erville Alderson (Justice Montague), Carol Dempster (Nancy Montague), Lee Beggs (Samuel Adams), John Dunton (John Hancock), Arthur Donaldson (rey Jorge III), Lionel Barrymore (capitán Walter Buttler), Charles Bennett (William Pitt), Frank Walsh (Thomas Jefferson), Downing Clarke (Lord Chamberlain).

Tras conocer a la bella Nancy Montague, Nathan Holden se enamora locamente de ella. Nancy pertenece a una noble familia inglesa, muy influyente en Virginia, unida a George Washington por una profunda amistad. Para sufragar los gastos del país, el rey Jorge III de Inglaterra eleva los impuestos a sus colonias. Los americanos consideran injusta la medida y se niegan a pagar. Como represalia, el rey manda cerrar el puerto de Boston y el hambre se apodera de toda la región. Informado el Parlamento de Virginia a través de Nathan, George Washington llama al levantamiento para liberar Boston. Justice Montague, padre de Nancy, proclama que seguirá fiel a su rey.

Ante el curso de los acontecimientos, la familia Montague acude al cuartel de las fuerzas inglesas en Boston. Allí, Nancy recibe las atenciones de Walter Buttler, un ambicioso capitán

que ha puesto a los indios en contra de la revolución. Nathan es sorprendido asomado a la habitación de Nancy, y el padre de ésta le exige una satisfacción. Charles, hermano de Nancy, y Nathan se disponen a batirse en duelo, pero lo posponen ante la llamada a las armas. Aunque en el primer enfrentamiento las fuerzas británicas hacen huir a los rebeldes, éstos se toman la revancha en siguientes combates. Accidentalmente, el arma de Nathan hiere a Justice. Nancy lo entiende como una agresión y despacha a su enamorado. Charles Montague, alistado con los patriotas, muere en el frente.

Un año después, los Montague se han dado cuenta de las tropelías perpetradas por el capitán Buttler y le retiran su apoyo. El capitán detiene al señor Montague y luego intenta forzar a Nancy, pero en ese momento es reclamado a la batalla. Buttler pretende arrasar el valle y Fort Sacrifice, pero Nathan se ha enterado de sus planes y alerta a la gente del valle para que se refugien en el fuerte. Tras dura batalla las fuerzas británicas se disponen a tomar Fort Sacrifice, cuando llega Nathan Holden con los refuerzos. Los patriotas consiguen una gran victoria. Buttler muere a tiros de sus propios hombres cuando pretende huir. Nathan, Nancy y su padre vitorean a George Washington mientras éste jura su cargo de presidente sobre la constitución.

El rodaje de la película, al contrario de lo sucedido con *The Birth of a Nation*, transcurre en medio de un inmenso clamor publicitario. Numerosas instituciones civiles y militares, historiadores, monumentos y archivos históricos, son puestos al servicio de la ambiciosa producción, en lo que, además de un esfuerzo por dotar al film del máximo rigor histórico, constituye un valor promocional añadido. De nuevo, con la historia de los EEUU como temática, Griffith intenta recuperar el lugar de privilegio del cual el transcurrir del tiempo parece querer apearle.

Fiel adaptación de la obra del novelista-historiador Robert W. Chambers, la película nos devuelve, en muchas de sus escenas, al Griffith de sus mejores tiempos. Con inmensa maestría, el realizador despliega las tropas sobre los campos de batalla, en cuadros de una plasticidad grandiosa, que al estar rodados en los parajes donde originalmente transcurrió la acción, adquieren una autenticidad sorprendente, representando un espectáculo insuperable y a veces conmovedor.

Pero las fisuras del film cobran realce en las relaciones personales, sustento imprescindible para la adecuada progresión narrativa de la historia. Ni Neil Hamilton ni Carol Dempster, en quien el realizador lleva demos-

trando durante años un interés personal, están a la altura de los personajes y las escenas en las que aparecen juntos resultan poco creíbles, haciendo decaer el interés de la película. Se ha achacado y con razón, al torpe y poco minucioso montaje, la conversión del film en una sucesión de bellos cuadros plásticos, entrelazados entre sí por abigarradas referencias históricas, que dan como resultado, un excesivo espesamiento de la película.

Estrenada el 21 de febrero en el 44th Street de Nueva York, *América* no alcanza un gran éxito. Años de distribución y reposiciones, hacen que acabe amortizando su costo, pero nunca rendirá beneficios; quizás porque su espíritu, el de Griffith, no corresponde ya con el de los tiempos que corren.

Gösta Berlings Saga

La leyenda de Gösta Berling / La expiación de Gösta Berling

D: Mauritz Stiller. **G:** Mauritz Stiller. Ragnar Hyltén-Cavallius, basado en la novela de Selma Lagerlöf. **F:** Julius Jaenzon. Mon: Mauritz Stiller. **D.A.:** Wilhelm Bryde, Ragnar Brattén. **Ves:** Ingrid Günther. **M:** Eric Bengtson. **P:** Charles Magnusson (Svensk Filmindustri). **Dur:** 140 y 110 min. **E:** 10 de marzo de 1924. **País:** Suecia.
I: Lars Hanson (Gösta Berling), Cerda Lundeqvist-Dahlstrom (Margareta Samzelius), Hilda Forsslund (su madre), Otto Elg-Lundberg (Mayor Samzelius), Sixten Malmerfeldt (Melchior Sinclair), Karin Swanstrom (Gustava Sinclair), Jenny Hasselqvist (Marianne Sinclair), Greta Garbo (Elisabeth Dohna), Mona Martenson (Condesa Ebba Dohna), Ellen Hartman-Cederstrom (Martha Dohna).



Suecia, hacia 1820. Gösta Berling es un joven predicador cuya adición al alcohol va a provocar que sea expulsado de la parroquia y excomulgado. La condesa Marta Dohna le acoge como tutor de su hijastra Ebba,

en la intención de que ésta acabe casándose con el apuesto joven: un plebeyo. De esa manera su hijo Henrik pasaría a convertirse en heredero. Al conocer la verdad, Ebba se siente engañada y cae enferma, muriendo poco después.

Berling busca refugio en la mansión de Ekeby, donde el mayor Samzelius acoge a los necesitados. Durante una fiesta, Melchor Sincler sorprende a Berling besando a su hija Marianne y no quiere saber más de ella. En la misma reunión Samzelius se entera que su esposa Margaret fue la amante del anterior propietario de Ekeby, quien por ese motivo le legó a él su mansión. Samzelius repudia a su esposa y dona Ekeby a sus pensionistas.

Berling encuentra a Marianne abandonada en la nieve y la lleva a Ekeby. Margaret, en un intento de purificar su pecado, incendia la mansión. De entre las llamas, Berling consigue rescatar a Marianne, quien se reconcilia con su padre. Hasta allí acude Elisabeth, la esposa de Henrik, para encontrarse con Gösta, de quien está enamorada. Ambos, tras escapar en un trineo de la persecución de una manada de lobos, se declaran su amor, aunque luego las circunstancias les obligan a separarse.

Henrik recibe una notificación según la cual su matrimonio con Elisabeth no es legal. Sin embargo, la muchacha se niega a regularizarlo, abandona a su marido y acude a casa de Margaret. Berling, que ha reconstruido Ekeby, se reúne con su amada Elisabeth.

Tras los éxitos obtenidos con *El tesoro de Arne (Herr Arnes pengar,* 1919) y *La leyenda de Gunnar Hede (Gunnar Hedes Saga,* 1923), Mauritz Stiller recurre por tercera vez a una novela de Selma Lagerlöf, dispuesto a poner en pantalla su obra más ambiciosa. La libertad con la que el director sueco afronta la adaptación de la novela no es, sin embargo, del agrado de Lagerlöf, que acusa a Stiller de desvirtuar su obra.

A pesar de las reticencias de la escritora, la película describe a la perfección el nutrido universo de su referente literario, poblado de personajes con pasiones incontenibles, viejas maldiciones y trágicos desenlaces, prestados en su mayoría de las viejas leyendas del folklore escandinavo. El tono epopéyico de este monumental relato, se ve realzado por las sugerentes imágenes que presenta, en donde los bosques y lagos helados de Wärmland contribuyen no sólo a dotar a la película de una enorme belleza plástica, sino que, además y gracias al buen hacer de Stiller, el paisaje llega a dotar a la historia de una fuerza psicológica adicional, lo que constitu-

ye ya una constante en el cine sueco.

Para completar el reparto, Stiller recurre a su amigo Gustav Molander, director de la Escuela dramática del Teatro Real de Estocolmo, que le envía a sus discípulos más aventajados. Una de ellas es Greta-Lovisa Gustalfsson, cuyo apellido cambia Stiller por el de Garbo, y a la que su gran actuación permite aventurar una prometedora carrera en el futuro.

El film se estrena en dos partes: la primera, el 10 de marzo de 1924 en el Roda Kvarn de Estocolmo, siete días antes que su continuación, y su originalidad impacta al público. La película constituye, a decir de muchos, la obra cumbre de Stiller, así como el último gran film de la edad dorada del cine sueco.

The Thief of Bagdad

El ladrón de Bagdad

D: Raoul Walsh. **G:** Lotta Woods, Elton Thomas (Douglas Fairbanks), basado en los cuentos de *Las mil y una noches*. **F:** Arthur Edeson, P. H. Whitman, Kenneth McLean. **E.E.:** Hampton del Ruth. Mon: William Nolan. **D.A.:** William Cameron Menzies, Irving J. Martin, Anton Grot, Paul Youngblood, Harold Grieve. **Ves:** Mitchell Leisen. **Ay. D:** James T. O'Donohue. **M:** Mortimer Wilson. **P:** Douglas Fairbanks para Douglas Fairbanks Pictures. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 145 min. **E:** 18 de marzo de 1924. **País:** EEUU.

I: Douglas Fairbanks (Ahmed, el ladrón de Bagdad), Snitz Edwards (el cómplice), Charles Belcher (el hombre santo), Julanne Johnston (la princesa), Anna May Wong (la esclava mongol), Brandon Hurst (el califa), Noble Johnson (el príncipe hindú), Sojin Kamiyama (el príncipe mongol), Winter Blossom (la esclava del laúd), Mathilde Comont (el príncipe persa).



En las calles de Bagdad, el alegre y atlético ladrón Ahmed

vive de pequeños hurtos que realiza con habilidad. Aprovechando un momento de oración, roba a un mago una cuerda mágica. Gracias a ella, Ahmed logra penetrar en el palacio del califa. Allí, encuentra dormida a la princesa, la bella hija del califa, de quien queda prendado, olvidándose del tesoro que ha ido a buscar.

Al día siguiente llegan a la Corte los pretendientes de la princesa, uno de los cuales se ha de casar con ella. Además del príncipe de las Indias, el de Persia y de Cham Shang, el de los mongoles, Ahmed se presenta haciéndose pasar por el príncipe de las islas y los mares. La princesa elige a Ahmed como marido, pero al ser descubierta su treta, es mandado azotar. Tras sobornar a los carceleros, la princesa consigue que Ahmed quede en libertad y luego hace saber que se casará con aquel que consiga el más singular de los tesoros.

El príncipe de Persia compra una alfombra mágica, el de las Indias una bola de cristal y el de los mongoles una singular manzana. Siguiendo los consejos de un hombre santo, Ahmed atraviesa el valle de fuego, el de los monstruos, en donde mala a un dragón, la caverna de los árboles encantados, y el fondo de las aguas, consiguiendo la llave que le permite entrar en la morada del caballo alado. Con él atraviesa los cielos y encuentra la capa que le hace invisible y un cofre mágico.

La princesa es envenenada por orden de Cham Shang. Los tres pretendientes, utilizando sucesivamente al bola de cristal, la alfombra y la manzana, logran descubrir el hecho, llegar hasta la princesa y curarla. Esta, observa que ninguno de los tres regalos es completo ya que depende de los otros dos.

Como tenía previsto, Cham Shang manda a sus hordas tomar Bagdad. Al llegar Ahmed, hace salir de su cofre un ejército de 100.000 hombres, que hacen huir de la ciudad a las tropas mongolas. Con ayuda de la capa invisible, rescata a la princesa, a la que el califa le otorga en matrimonio. Montados en la alfombra mágica, la feliz pareja abandona la ciudad.

Douglas Fairbanks queda tan impresionado al visionar *Las tres luces (Der Müde Tod,* 1921) del realizador germano Fritz Lang, que decide comprar los derechos de distribución del film para EEUU. La influencia del film en *Doug* deriva al terreno artístico, ya que una de sus historias, la que relata la persecución por el legendario Bagdad, le inspira y anima a realizar una película sobre los cuentos de *Las mil y una noches.*

Bajo su seudónimo habitual, Elton Thomas, Fairbanks firma

junio a Lotta Woods el guión de *The Thief of Bagdad*, una fantasía plagada de variopintas aventuras en la mítica ciudad oriental, que es convertida en el marco idóneo para el desarrollo del estilo acrobático y desenfadado del actor. Su estética característica es uno de los puntos fuertes de la película, obtenida mediante los estilizados decorados que pone en escena William Cameron Menzies. Con ellos, Fairbanks pretende la consecución de un estilo visual nuevo, transmisor de sensaciones internas, a modo del expresionismo alemán, pero dotado de una energía diferente, más alegre y vivificante.

El resto del equipo también raya a gran altura, desde Hampton Del Ruth, con sus espectaculares efectos especiales, el imaginativo vestuario de Mitchell Leisen, el trabajo del operador Arthur Edeson y, por supuesto, la espléndida labor del realizador Raoul Walsh, el cual, compenetrándose con Fairbanks a la perfección, no duda en sacrificar su toque personal en aras de lograr el dinamismo narrativo que su protagonista requiere.

La película se estrena el 18 de marzo de 1924 en el Liberty Theatre de Nueva York. Además de obtener un enorme éxito, que le lleva a recuperar sobradamente los dos millones y medio que ha costado y de situar a Fairbanks en su cima de popularidad, se convierte en título paradigmático dentro del cine de aventuras, y uno de los films más populares del cine mudo americano.

Girl Shy

El tenorio tímido

D: Fred Newmeyer, Sam Taylor. **G:** Sam Taylor, sobre una historia de Sam Taylor, Ted Wilde, Tim Whelan. **F:** Walter Lundin, Henry N. Kohler. **Mon:** Alien McNeil. **D.A.:** Liell K. Vedder. **Ay. D:** Robert A. Golden. **R:** Thomas J. Gray. **P:** Harold Lloyd Corporation. **Dis:** Pathé Exchange, Inc. **Dur:** 82 min. **E:** 28 de marzo de 1924. **País:** EEUU.

I: Harold Lloyd (Harold Meadows, el muchacho pobre), Jobyna Ralston (Mary Buckingham, la chica rica), Richard Daniels (Jerry Meadows, el hombre pobre), Carlton Griffin (Ronald De Vore, el hombre rico), Julien Rivero (pasajero adormecido en el tren), Gus Leonard (pasajero barbudo en el tren), Charles Stevenson (conductor del tren), Joe Cobb (muchacho en la sastrería), Jackie Condon (muchacho con los pantalones remendados), Mickey Daniels (repartidor de periódicos).

En el pequeño pueblo de Little Bend, Harold Meadows trabaja de aprendiz en la sastre-

ría de su tío. El joven, que es un tímido incorregible, tartamudea cada vez que tiene que atender a una chica. A pesar de ello, por las noches escribe un libro titulado *El secreto de cortejar* en el cual, presentándose como un experimentado mujeriego, expone sus teorías de conquista para el aprendizaje de los jóvenes.

En la estación de Little Bend, Harold coincide con Mary Buckingham, una rica heredera que se ha visto obligada a tomar el tren por una avería de su coche. El muchacho ayuda a Mary a esconder su perrito de un revisor puntilloso con el reglamento, hace amistad con ella y le habla del libro que piensa editar. Semanas después, ambos se encuentran de nuevo en el río de Little Bend y se dan cuenta de que están enamorados.

Harold acude a la editorial para preguntar por su libro, descubriendo la hilaridad que su texto ha provocado entre las empleadas. El editor le despide y Harold, creyéndose un fracasado e indigno del amor de Mary, hace ver a ésta que todo ha sido una farsa. La chica, desesperada, accede entonces a casarse con Ronald De Vore, un conquistador oportunista. Entre tanto, el editor cambia de idea y se decide a publicar el libro como un diario humorístico. Harold, aunque descontento con el nuevo enfoque, acepta los tres mil dólares que recibe.

Cuando el muchacho descubre casualmente en un diario la noticia de la boda de Mary, parte rápidamente hacia la ciudad tratando de evitarlo. Para ello utiliza todos los medios a su alcance, varios coches, un caballo, un coche de bomberos, un tranvía, una moto de policía y una carreta de caballos, con la que irrumpe en la mansión de los Buckingham. Como la reaparición del tartamudeo le impide explicar su acción, Harold rapta a Mary y le declara su amor.

A estas alturas Harold Lloyd pasa por ser el cómico más taquillera del momento, por encima de Charles Chaplin y Buster Keaton, siendo Chaplin el único que logra superarle en prestigio. Films tan notables como *El mimado de la abuelita (Grandma's boy,* 1922), *El hombre mosca (Safety Last,* 1923) *¡Venga alegría! (Why Worry?,* 1923) o *Casado y con suegra (Hot Water,* 1924) confirman al simpático cómico de las gafas como el preferido del gran público. Por eso Lloyd, una vez consumada su ruptura con Hal Roach, cree que ha llegado el momento de asumir el control absoluto sobre sus películas. *Girl Shy* va a constituir su primer proyecto como productor independiente.

Retomando el personaje de muchacho tímido que ya exhibiera en *Grandma's boy,* Lloyd amplia y desarrolla sus posibili-

dades en el presente film. Mediante un ejercicio de onirismo, que constituye un claro ejemplo de introspección subconsciente, el protagonista se lanza a representar otros papeles, vedados habitualmente para él, dada su profunda timidez. De ese modo, el tartamudo incorregible con las mujeres, se presenta ante una vampiresa como un duro indiferente, resultado de la experiencia que hubiera querido tener, y como un rudo primitivo frente a la jovencita *chic,* en clara manifestación de su *ello* reprimido.

Utilizando el carácter del muchacho como pretexto, Lloyd imprime al film un tiempo lento, muy adecuado para insertar en él diferentes y divertidos gags. Demostrando su habilidad en el manejo del ritmo, Lloyd -junto con los realizadores, Newmeyer y Taylor-, da un espectacular giro y nos ofrece la trepidante persecución final, en donde se atinan velocidad y suspense, y cuyos últimos minutos son una auténtica antología del género.

El film se estrena el 28 de marzo de 1924 en el Roof Theater de Nueva York. Es un nuevo éxito para el cómico. La película recauda dos millones de dólares, confirmando que Lloyd se encuentra en la cima de su popularidad.

Messalina

Mesalina

D: Enrico Guazzoni. **G:** Enrico Guazzoni, G. Calvi, según argumento de Enrico Guazzoni. **F:** Alfredo Lenci, Vittorio Armenise. **D.A.:** Giusseppe del Monaco. **Ves:** Enrico Guazzoni. **P:** Guazzoni Film (Roma). **Dis:** Minerva. **Dur:** 3.373 metros. **E:** 31 de marzo de 1924. **País:** Italia.

I: Rina de Liguoro (la emperatriz Messalina), Augusto Mastripietri (el emperador Claudio), Gino Talamo (Ennio, un auriga persa), Gianna Terribili-Gonzales (la sacerdotisa Mirit), Lucia Zanussi (la esclava Egle), Gildo Bocci (senador Apolonio), Bruto Castellani (Tigrane), Aristide Garbini (Narciso), Adolfo Trouchè (Tigris), Alfredo de Folice (Marco).

El cruel emperador Calígula es asesinado y Claudio es elegido nuevo emperador por los pretorianos. La esposa de Claudio, Mesalina, es una lasciva mujer que no duda en mantener su disoluta conducta pese a su nuevo cargo en el Imperio. Incluso Marco, jefe de los pretorianos, no puede resistirse a sus encantos.

Una noche en la que, según costumbre, acude a los lupanares

de Roma en busca de lujuriosas aventuras, se produce una redada. La emperatriz logra escapar gracias a la ayuda de Ennio, un auriga persa, esclavo del senador Apolonio. Mesalina convierte al joven en objeto de su deseo, pero Ennio, enamorado de Egle, una esclava de Apolonio, no puede corresponderle. Mirit, sacerdotisa de Iside, enamorada también de Ennio, presa de los celos por el amor existente entre los dos jóvenes, hace azotar cruelmente a la pobre Egle, la cual consigue salvarse gracias a la intervención del gigante Tigrane.

Mientras, Marco intenta derrocar a Claudio, pero el emperador advertido, contrata a Silio, un asesino a sueldo, para acabar con él.

Mirit continua acechando a Ennio pero, rechazada de nuevo, se venga envenenando los caballos con los cuales el joven participará en una carrera de aurigas con la idea de obtener su libertad. Durante la competición, el carro de Ennio vuelca, y sólo la oportuna intervención de Mesalina consigue su salvación y le libra de morir a manos de los gladiadores. Mirit termina sus días devorada por uno de sus leones.

Aliada con Cayo Silio, Mesalina prepara una conspiración contra su marido, pero la traición es descubierta. Cayo Silio es públicamente desenmascarado y expulsado de Roma. Enterada Mesalina de que los pretorianos se dirigen a arrestarla, decide suicidarse.

Consecuencia de la falta de infraestructura existente en el cine italiano de la postguerra, el pionero cinematográfico, Enrico Guazzoni, se encuentra en un momento profesional difícil. La emigración de técnicos y artistas hacia otros países como Alemania o Francia, propiciada por la escasez de la inversión en Italia, ha situado la producción autóctona de películas en unos mínimos que afectan a todo el sector, dejando al mercado transalpino a expensas del cada vez más fuerte cine americano. Atrás queda la posición hegemónica alcanzada por la cinematografía italiana y con ella aquellos films de Guazzoni que hicieran historia en el séptimo arte, como *Fausto (Faust,* 1910), *La esposa del Nilo (La sposa del Nilo,* 1911), su gran éxito mundial *Quo Vadis?* (1913), *La Jerusalem Libertada (La Gerusalemme liberata,* 1918) en su segunda versión, o la dramática *El saco de Roma (II sacco di Roma,* 1920).

Fruto de su insistencia ante distintos financieros, Guazzoni logra finalmente sacar adelante un viejo proyecto suyo: *Messalina.* Con la historia como excusa, la película reconstruye con entera libertad las andanzas de una emperatriz ninfómana, lo que proporciona al realizador el marco ideal para la vuelta a esa puesta en escena fastuosa y monumen-

tal, que caracterizara al cine épico italiano durante la década anterior. La impresionante reconstrucción de la Roma Imperial y el Circo Máximo, en donde tiene lugar la carrera de cuadrigas, el lujoso vestuario, o el buen oficio del fotógrafo Alfredo Lenci, no logran, sin embargo, ocultar los vicios de una producción inconexa, realizada conforme a los plazos de capital que va obteniendo durante el rodaje, y una interpretación poco tendente a evitar los excesos melodramáticos.

Tras ser ampliamente recortada por la censura, la película se estrena el 31 de marzo de 1924 en Roma, y su distribución en Italia va a conocer un éxito aceptable. De mayor calibre será su repercusión en el extranjero, llegando a triunfar no sólo en los paises anglosajones, donde es retitulada *The Fall of an Empress (La caída de una emperatriz),* sino también en la URSS. Será el único film italiano exhibido en ese país durante toda la década. La película, además, proporcionará el estrellato a la exuberante actriz Rina de Liguoro, que se convierte así en la nueva *diva* del cine italiano.

Neobychainiye priklucheniya Mistera Vesta v stranye bolshevikov

Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques

D: Lev Kuleshov. **G:** Nikolai Aseyev, Vsevolod Pudovkin **F:** Alexander Levitsky. **Mon:** Lev Kuleshov. **D.A.:** Vsevolod Pudovkin. **Ay. D:** Vsevolod Pudovkin, Sergei Komarov, Leonid Obolensky, Leo Mur, Porfiri Podobed, Alexandra Khokhlova. **P:** Goskino. **Dur:** 80 min. **E:** 27 de abril de 1924. **País:** U.R.S.S.
I: Porfiri Podobed (Mr. J.S. West), Boris Barnet (cowboy Jeddy), Alexandra Khokhlova (la condesa), Vsevolod Pudovkin (el aventurero), Sergei Komarov (el conde), Leonid Obolensky (el elegante), Valia Lopatina (Ellie, la muchacha americana), Pyotr Galadzhev (bandido bolchevique), A. Gorjchilin (millonario), G. Garlampiev (Serika Svish).

El burgués americano Mr. West se dispone a partir hacia la Unión Soviética. Ni sus familiares, ni las terribles fotos que de ese país y sus moradores bolcheviques publican los periódicos, consiguen disuadirle. Como única medida de protección se hace acompañar por el cowboy Jeddy.

Una vez allí, comienzan los problemas para Mr. West, al serle

hurtado su portafolios. Confundido, Jeddy ataca a un inocente conductor, siendo perseguido por la policía. En su huida, se encuentra con Ellie, una americana a la que conoce. Entretanto, Mr. West se aloja en las oficinas de una empresa americana.

Hasta allí llega un supuesto conde, que devuelve el maletín al yanqui, y, presentándose como una víctima de los bolcheviques, invita a Mr. West a su casa. Continuando con la farsa, una falsa condesa intenta seducirle, provocando su asombro. El plan se culmina cuando, más tarde, la casa es atacada y ellos reducidos por unos supuestos comunistas,en realidad, unos compinches de la pareja, convenientemente disfrazados de los tipos bolcheviques que en América creen auténticos. Luego, los falsos bolcheviques constituyen un tribunal, que juzga y condena a muerte a Mr West. Desconocedor de que la auténtica finalidad de la farsa es el sacarle dinero, Mr. West no cabe en su perplejidad.

Jeddy es liberado de la cárcel por Ellie. Ambos, ayudados por la policía, encuentran la casa donde está secuestrado Mr. West y desbaratan la pantomima.

Acompañado de un representante comunista, Mr. West conoce el verdadero rostro de la Unión Soviética.

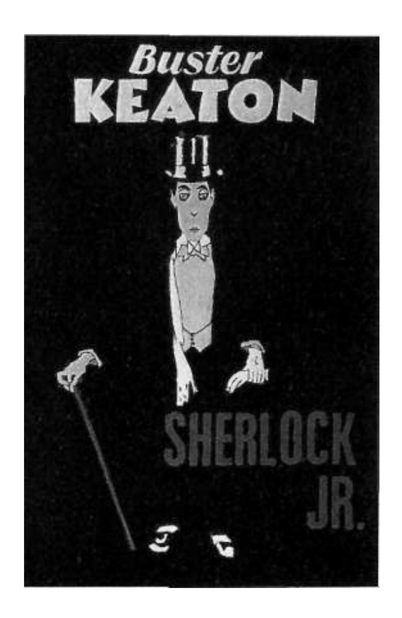
Basándose en una obra del poeta Nikolai Aseev, Lev Kuleschov, gran teórico y máximo representante de la Escuela soviética de cinematografía, realiza *Mr. West,* una comedia irónica con la que pretende denunciar el sensacionalismo partidista que refleja la prensa burguesa. Para ello, el realizador se rodea de varios de sus discípulos, de entre los que destacan Vsevolod Pudovkin -simultaneando labores de ayudante de dirección, decorador, coguionista e intérprete-, y Boris Barnet en un papel de cowboy.

Con la película, Kuleschov pretende una sátira de la sociedad americana y de las falsas ideas que tiene de los bolcheviques, así como una parodia de los seriales americanos. El resultado desde el punto de vista ideológico es, sin embargo, ambiguo, ya que, por una parte, todos los temores del ingenuo americano sobre la peligrosidad del país soviético se confirman, al ser objeto de una extorsión por parte de una banda de reaccionarios, que además remedan la tipología bolchevique que Mr. West teme encontrar y, por otro lado, al aprovecharse descaradamente de las comedias de aventuras que pretende ridiculizar, la película acaba convirtiéndose en un velado homenaje a dicho género. Así, las persecuciones, los tiros, y el simpático Mr. West -una especie de Harold Lloyd soviético- confieren al film un ritmo vivo, en el más puro estilo de los modelos americanos.

Técnicamente, la película representa un progreso evidente sobre los films soviéticos del momento. Poniendo en práctica sus teorías cinematográficas, no sin evidente mesura, Kuleschov consigue plasmar en pantalla una coherencia expresiva nada común. La gran calidad que exhiben la composición de imágenes, la fotografía o el montaje, resulta incuestionable, y van a marcar una etapa en la historia cinematográfica soviética, ya que culminan el proceso de transformación del séptimo arte en la URSS.

Sherlock Jr.
El moderno Sherlock Holmes

D: Buster Keaton. **G y R:** Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Buster Keaton. **F:** Elgin Lessley, Byron Houck. **Mon:** Buster Keaton (sin acreditar). **D.T.:** Fred Gabourie. **Ves:** Clare West. **M:** Club Foot Orchestra. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **Dur:** 48 min. **E:** 25 de mayo de 1924. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (el chico / Sherlock Jr.), Kathryn McGuire (la chica), Ward Crane (el rival), Joe Keaton (el padre de la chica), Erwin Conelly (el amigo de la familia), Jane Conelly (la madre), Ford West (manager teatral / Gillette), George Davis (conspirador), Horace Morgan (conspirador), John Patrick (conspirador).



Mientras trabaja como operador de películas en un pequeño cine de pueblo, Buster estudia para detective. Al término de la función, el joven compra a su novia un pequeño anillo. Pero otro pretendiente, empeñando el reloj que ha robado al padre de la joven, le compra a ésta, con el dinero obtenido, un regalo mejor. Cuando el padre hecha en falta su reloj, Buster saca a relucir sus dotes de detective, y en-

cuentra el ticket del prestamista en el bolsillo de su propio traje, donde su rival lo había colocado astutamente. Por ello es expulsado de la casa y su novia le devuelve el anillo.

Durante la proyección de *Hearts and Pearls,* Buster se queda dormido, y en su sueño se introduce dentro de la pantalla, donde le dan réplica los personajes de su vida cotidiana. Los rápidos cambios de plano colocan a Buster en dificultades. *Sherlock Jr.* (Buster), *el mejor detective del mundo, es reclamado para investigar el robo de unas perlas. Tras escapar a todo tipo de trampas mortales tendidas contra él por su rival y un cómplice, consigue desenmascararlos. Capturado por ellos más tarde, logra huir y recuperar las perlas y, después de una trepidante persecución, Sherlock libera a la chica.*

En su cabina, Buster se despierta. Su novia, que ha descubierto la verdad, llega hasta él para transmitirle las disculpas de su padre. Reproduciendo la escena final de la película, Buster abraza a su novia.

Sherlock Jr. supone para Buster Keaton un extraordinario ejercicio de elaboración narrativa, donde el cómico va a conseguir una vez más superarse a sí mismo. En esta ocasión, Keaton propone el establecimiento de una conexión onírica entre el mundo real y el del celuloide. La precisión técnica y agudeza argumental con que el cómico resuelve tan sugestivo planteamiento resulta auténticamente ejemplar.

La secuencia del sueño exige la preparación de un plató especial. Dentro de un marco que asemeja una pantalla de cine, se construye un escenario donde se mueven los actores reales. La ilusión se consigue gracias a especiales efectos de iluminación, de manera que parece una película proyectada en la pantalla. La composición de la escena del plano cambiante se logra con una cuidadosa sincronización, requiriéndose incluso un equipo de topografía. Gracias a todo ello, Keaton logra condensar en unos segundos un frenesí visual sin precedentes, y durante ese tiempo podemos verle tropezando con el banco de un jardín, aterrizando en una zanja, al borde de un acantilado, en la selva rodeado de leones, atropellado por un tren en el desierto, en una isla en medio del mar y sobre un montículo de nieve, antes de que el plano se esfume.

Pero el mundo de los sueños que nos muestra no está exento de reglas, y para ser plenamente aceptado en la película, el personaje de Keaton deberá adoptar su propio rol, el de Sherlock Junior. Sólo entonces, y a través de este *Super-Yo,* el chico vivirá peligrosas aventuras -la persecución

en moto es escalofriante-, hasta que finalmente consigua resolver sus problemas personales.

Los numerosos procesos judiciales vividos en relación a la muerte de Virginia Rappe, conducen a Roscoe *Fatty* Arbucle a una situación personal que va a impedirle participar en la realización del film como en un principio estaba previsto.

A pesar de contener excelentes gags y de ser considerada por muchos como la obra maestra de Keaton, la película no va a conocer un excesivo interés popular, tras su estreno el 25 de mayo de 1924 en el Rialto de Nueva York.

The Iron Horse
El caballo de hierro

D: John Ford. **G:** Charles Kenyon, basado en la historia de Charles Kenyon y John Russell. **F:** George Schneiderman, Burnett Guffey (con secuencias tintadas). **Mon:** Hettie Gray Baker. **Ay. D:** Edward O'Fearna. **M:** Ernö Rapée. **R:** Charles Darnton. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dur:** 130 min. **E:** 28 de agosto de 1924. **País:** EEUU.

I: George O'Brien (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh). Cyril Chadwick (Peter Jesson), Fred Kohler (Deroux), Gladys Hulette (Ruby), James Marcus (juez Haller), Will Walling (Thomas Marsh), Francis Powers (sargento Slattery). J. Farrell MacDonald (cabo Gasey), James Welch (Schultz).



A mediados del siglo XIX en Springfield (Illinois), Thomas Marsh se burla de los sueños de David Brandon acerca de un tren transcontinental. Mientras, sus hijos Davy y Miriam juegan felices. Animado por el respaldo a sus teorías de Abraham Lincoln, Brando parte con su hijo Davy con el fin de encontrar un paso para el ferrocarril a través de las

montañas. Aunque su misión tiene éxito, Davy es testigo del asesinato de su padre a manos de unos indios conducidos por un hombre con dos dedos.

1862. Lincoln autoriza la construcción del transcontinental. Thomas Marsh es encargado de llevar a cabo el proyecto. Su hija Miriam se ha casado con Peter Jesson, el ingeniero de su padre. 1865. El asesinato de Lincoln no impide que la empresa siga adelante. Huyendo de los indios, Davy, pasajero del Pony Express, debe saltar a un tren en movimiento. Esto provoca su reencuentro con Miriam, a la que inicialmente no reconoce, aunque se siente atraído por ella.

Davy informa a Marsh de la existencia del desfiladero, que años atrás descubriera su padre, pero Deroux, un rico terrateniente, discute su propuesta, interesado en que el tren atraviese sus propiedades. Para verificar el hecho, Marsh manda a Davy y a Jesson, el cual, tras encontrar el desfiladero, intenta asesinar a Davy a instancias de Deroux, pero fracasa. La animadversión entre ambos hombres hace que Miriam tome la decisión de no volver a ver a Davy, a pesar de que le ama; lo que lleva a Davy a marcharse a trabajar al otro extremo de la vía férrea.

Empeñado en sus propósitos, Deroux incita a la guerra a los Cheyennes y, vestido como uno de ellos, dirige su ataque contra el ferrocarril. Davy consigue la ayuda de los hombres del pueblo, y en la sangrienta batalla, descubre en Deroux al hombre que asesinó a su padre y le mata. La revuelta es sofocada. Cuando en 1869, las dos líneas, Unión y Pacífico, se encuentran, Davy y Miriam vuelven a reunirse.

El impulso que para el *western* supone el éxito obtenido por el film *La caravana de Oregón (The Covered Wagon,* 1923) de James Cruze anima a la Fox a llevar a la pantalla *The Iron Horse.* La película se plantea desde el primer momento como una superproducción épica y su realización se encarga al poco conocido director John Ford.

El film posee altibajos narrativos, propios de un farragoso guión que, en un intento de desarrollar varias lineas temáticas, no acaba de atar todos los cabos. A la construcción del ferrocarril y a la relación de Davy y Miriam, se suma el tema de la venganza, que resulta un añadido innecesario. Esto obliga a Ford a apoyarse en la acción fílmica como eje sustentador del relato y posibilita la presencia en la película de momentos inolvidables, como la escena de la estampida o la del encuentro de las dos líneas férreas.

El film se rueda en los tres primeros meses de 1924 en Nevada, y aunque el trabajo se ve dificultado debido a las extre-

mas condiciones climatológicas, el resultado va a compensar tal esfuerzo. Así, los grandes espacios abiertos componen impresionantes imágenes que otorgan al paisaje un rol protagonista. Además, se despliega un enorme esfuerzo técnico y humano tratando de plasmar una reproducción de los hechos con la máxima fidelidad posible, lo que va a conferir a *The Iron Horse* una verosimilitud histórica de la que de otro modo hubiese carecido.

Ford deberá soportar que, para el montaje final de la película, otro realizador ruede escenas adicionales con Madge Bellamy, de la que Sol Nurtzel, jefe de producción de la Fox, se ha encariñado.

Tras una gran campaña publicitaria, la película es estrenada el 28 de agosto de 1924 en el Lyric Theatre de Nueva York y en el Nuevo Teatro Chino de Hollywood simultáneamente, presentando secuencias tintadas. El film va a conocer una gran popularidad, así como excelentes beneficios de taquilla, con lo que el estudio se ve ampliamente resarcido de su inversión, y su realizador, catapultado a la fama.

The Covered Wagon

La caravana de Oregón

D: James Cruze. **G:** Jack Cunningham, basado en la novela *The Covered Wagon* de Emerson Hough. **F:** Karl Brown. **Mon:** Dorothy Arzner. **Consejero Técnico:** Coronel Tim McCoy. **Ay. D:** B. Reeves Eason. **M:** Hugo Riesenfeld. **P:** James Cruze para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dis:** Paramount-Artcraft Pictures. **Dur:** 125 min. **E:** 8 de septiembre de 1924. **País:** EEUU. **I:** Lois Wilson (Molly Wingate), Jack Warren Kerrigan (Will Banion), Alan Hale (Sam Woodhull), Charles Ogle (Jesse Wingate), Ethel Wales (sra. Wingate), Ernest Torrence (Bill Jackson), Tully Marshall (Jim Bridger), John Fox (Jed Wingate), Guy Oliver (Kit Karson), Tim McCoy (un colono).

El 8 de mayo de 1848, dos caravanas, conducidas por Jesse Wingate y Will Banion, parten juntas para recorrer las dos mil millas que separan Wesport Landing (Kansas City) de Oregón. Molly, hija de Wingate, se siente atraída por Banion, aunque está ya prometida con Sam Woodhull. Este, celoso, acusa a Banion de haber sido expulsado del ejército por robar ganado. Por esto, Wingate pide a Banion que evite a su hija. Las continuas peleas entre Will y Sam hacen insostenible la convivencia y las dos caravanas se separan a orillas del río Platte.



La caravana de Banion llega a Fort Bridger. Allí son informados de la existencia de oro en California y deciden cambiar su rumbo en busca de fortuna. El grupo de Banion, al abandonar el fuerte, se cruza con el de Wingate. Estos se disponen a celebrar la boda entre Molly y Sam, cuando la muchacha es informada de la falsedad de las acusaciones que pesan sobre Will y planea ir en su busca. En ese instante son atacados por los indios y una flecha hiere a Molly. Su hermano pequeño Jed acude a pedir ayuda a Banion; éste llega a tiempo de evitar una matanza y pone en fuga a los indios. Wingate vuelve a impedir que Banion vea a su hija.

Algunos de los hombres de Wingate, entre ellos el resentido Woodhull, movidos por la fiebre del oro deciden ir a California. Una vez allí, Sam intenta matar a Will pero un amigo de éste mata antes a Woodhull. Banion, que ha hecho fortuna, informado de que Molly sigue enamorada de él, acude a Oregón en su busca. A su encuentro, Molly y Will, se abrazan.

La novela de Emerson Hough *The Covered Wagon* estaba llamada, inicialmente, a ser un western más de la Paramount. Un proyecto dotado de un presupuesto de sólo cien mil dólares con la idea de proporcionar una nueva plataforma a la estrella Mary Miles Minter, y que había de realizar George Melford. Pero la lectura de la obra de Hough causa al productor Jesse L. Lasky, nieto de un pionero, una honda impresión y eso va a suponer una variación radical en la concepción de la película.

Lasky reemplaza a Melford por James Cruze y consigue el apoyo de Zukor para su proyecto, una superproducción sobre la epopeya de los pioneros americanos. Con objeto de dotar a la película de un realismo casi documental, se filma en escenarios naturales de Utah y Nevada y se utilizan más de 500 carretas. Como figurantes participan 750 indios y las escenas de acción -la caza de búfalos, el vado del río, etc.- se esfuerzan por remedar las realizadas por los auténticos pioneros. Todo ello da como

resultado el más genuino western nunca filmado, muy por encima del digno, pero primitivo y maniqueo universo recreado por los cineastas que han ido conformando el género durante dos décadas, como Broncho *Billy* Anderson, Thomas H. Ince, o los mas actuales William S. Hart y Tom Mix.

Sin embargo, el pulso de Cruze se torna endeble en la continuidad dramática, y las historias personales resultan convencionales y sin demasiado interés. Afortunadamente, el ya reflejado esfuerzo del realizador por lo minucioso, propicia el marco ideal para que el férreo código moral de los expedicionarios, la ingenuidad, inquietudes y sueños de aquellos hombres, mujeres y niños que tomaron parte en la conquista del Oeste, se muestre en todo su esplendor.

El film, estrenado el 8 de septiembre de 1924 -tras una première el 16 de marzo de 1923 en el Crilerion de Nueva York-, obtiene un éxito de repercusión mundial y recauda más de tres millones de dólares, otorgando al western una credibilidad de la que, hasta este momento, carecía.

Aelita
Aelita

D: Yacov Protazanov. **G:** Fedor Ocep, Alexei Faiko, basado en la obra homónima de Alexei Tolstoi. **F:** Yuri Zhelyabuzhsky, Emili Schonemann. **D.A.:** Sergei Kozlovsky. **Maquetas:** Victor Simov, Isaak Rabinovich. **Ves:** Alexandra Exter. **P:** Mezhrabpom-Russ. **Dur:** 105 min. **E:** 25 de septiembre de 1924. **País:** U.R.S.S.
I: Igor Ilinsky (Kravkov, el detective), Yulia Solntseva (Aelita), Nikolai Tseretelli (Loss, el ingeniero / Spiridonov), Nikolai Batalov (Gusev, soldado de la armada roja), Vera Orlova (Masa, su mujer), Valentina Kuinzhi (Natasa, mujer de Loss), Pavel Pol (Erlih, un especulador), Nadia Tretyakova (Elena, mujer de Erlih) Konstantin Eggert (el padre de Aelita), Jury Zavadsky (Gor, guardián de la energía del planeta Marte).

Presa de un enorme pesimismo con respecto a lo poco que la Tierra ofrece al hombre y cargado de problemas personales, el ingeniero Loss ansia volar con destino a Marte. Para ello trabaja en el diseño de los planos de un sofisticado cohete. En una disputa conyugal, Loss reprocha a su mujer Natasa las atenciones de ésta para con un vecino que otrora fuera novio suyo. En un ataque de celos, Loss dispara a



su mujer y huye de casa. El cohete está terminado y el ingeniero decide anticipar el viaje a Marte. Acompañado de Gusev, un soldado de la armada roja, y Kravcov, el detective que investiga la muerte de Natasa, Loss pone rumbo hacia el desconocido planeta.

Marte tiene en Aelita a su bella soberana, mal aconsejada por un pérfido primer ministro. Este ejerce una terrea dictadura sobre los habitantes, que viven convertidos en esclavos, situación a la que Loss y sus compañeros pretenden poner fin. Poco a poco, el corazón del ingeniero Loss es conquistado por Aelita. Pero el primer ministro, receloso de las intenciones de los terrícolas, manda arrestarlos en las cuevas. Consiguen escapar, pero Gusev con la ayuda de la sirvienta de la reina, se queda y logra sublevar a los esclavos. A punto de ver su acción culminada por el éxito, los representantes de la tierra son traicionados por Aelita. Loss, furioso, se despierta en una estación de Moscú y se da cuenta de que todo ha sido un sueño. De vuelta a casa, el ingeniero encuentra a Natasa intacta y comprende que nunca le ha sido infiel. Quema sus proyectos y decide afrontar ahora su vida en la tierra lleno de esperanza.

Siguiendo el ejemplo marcado el año anterior por la productora georgiana Narkompros con el film *Los diablos rojos (Krasnye d'javoljata),* la Mezhrab-

pom-Russ insiste en competir con los films americanos y sin reparar en gastos se lanza a la realización de una película de gran puesta en escena, basada en una novela de Alexei Tolstoi. El guión, en el que apenas participa el novelista pese a figurar en los títulos de crédito, es elaborado por un extraordinario equipo que incluye a Alexei Faiko y Fedor Ocep, siendo encargada la realización de la película a uno de los maestros del cine prerrevolucionario: Yakov Protazanov. El realizador acaba de regresar de París, donde ha mantenido una estrecha relación con algunos de los miembros más destacados de la nueva vanguardia francesa.

Asistido por experimentados colaboradores, Protazanov no se resiste a la tentación de centrar su mayor interés en las búsquedas estéticas, dejando en un segundo plano las intenciones ideológicas presentes en la obra de Tolstoi. De ese modo, *el futurismo* original se ve arrinconado ante el *constructivismo* fílmico, y los decorados, el vestuario y el maquillaje se erigen como los máximos protagonistas de esta exótica aventura.

Una ruidosa publicidad y grandilocuentes entrevistas concedidas por los autores a los medios de comunicación, preceden al estreno de la película el 25 de septiembre de 1924. A pesar de las reservas de la crítica, que acusa al film de frialdad y eclecticismo, el público acude masivamente a verla, hasta el punto de igualar en número de espectadores el récord obtenido por el film de Ivan Perestriani *Los diablos rojos,* al que antes hacíamos alusión. La repercusión en su país se extiende al extranjero, en donde va a convertirse en la película más conocida del nuevo cine soviético hasta ese momento.

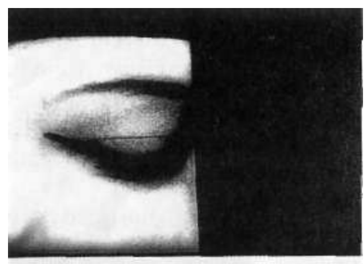
Ballet Mécanique

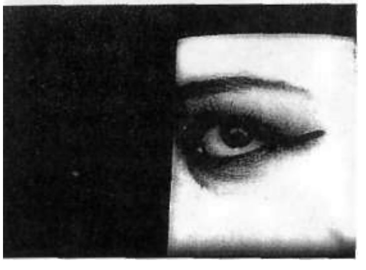
Ballet mecánico

D: Fernand Léger. **G:** Fernand Léger. **F:** Dudley Murphy, Man Ray. **Mon:** Dudley Murphy. **Ay. D:** Dudley Murphy. **M:** Georges Antheil. **P:** Synchro. Ciné. **Dur:** 14 min. **E:** 30 de septiembre de 1924. **País:** Francia.

I: Katherine Murphy, Kiki de Montparnasse, Dudley Murphy.

Una mujer se columpia. Una rápida sucesión de imágenes nos muestran botellas, un sombrero, un triángulo. Alternativamente vemos unos labios que sonríen y un sombrero. Engranajes. Péndulo. La mujer columpiándose vista desde arriba. Más péndulos.





Triángulo-círculo alternados. Ojos atónitos. De entre unas imágenes indefinidas surge un rostro masculino. Triángulo-círculo. Números 1-2-3. Botellas. Imágenes indefinidas. Péndulos. Ojo derecho e izquierdo mostrados separadamente. Péndulos. Elemento giratorio. Imágenes urbanas: un tobogán por el que bajamos, pies de soldados desfilando, coches, atracción de feria, círculos, cuadrados. Diversas máquinas. Triángulo-círculo. Nuevas máquinas cuyos engranajes giran. Una mujer abre y cierra los ojos. Separada en tres tandas se nos muestra hasta 24 veces la secuencia de una mujer subiendo una escalera con un bulto sobre el hombro. *«On a volé an collier de perles de 5 millions»*. El robo del collar se anuncia repetidamente de forma fragmentada. Una mujer gira su rostro 180°. Una figura acartonada se acerca y aleja de la cámara en movimiento pendulante. Rostro de una mujer que pasa la mano por su cara. Círculo-triángulo. Discos que giran. Gran numero de cacerolas alineadas. Un círculo se acerca y aleja. Piernas de maniquí desde diversas posiciones. Péndulos. Sombrero. Mujeres en espejos distorsionantes. La mujer gira la cabeza al lado contrario. Botellas. Una figura chaplinesca se descompone. La mujer, que antes se columpiaba, ahora huele unas flores.

El pintor francés Fernand Léger encuentra en el medio cinematográfico un terreno experimental para el desarrollo del universo futurista que le apasiona. Léger toma prestados de la realidad diversos objetos cotidianos y nos los presenta fuera de su contexto habitual y carentes de toda identidad. Para lograr ese efecto, los objetos son constantemente repetidos en la pantalla y mezclados con rostros humanos dotados de movimientos mecanizados, además de diversas figuras geométricas.

Este auténtico aluvión de imágenes nos es mostrado a ritmo variable y algunas de ellas, por su rapidez, llegan a resultar imperceptibles al ojo humano en una proyección normal. Sólo en su pase a cámara lenta o fotograma a fotograma, logran ser captadas, lo

que parece un tímido intento del realizador por mostrarnos el oculto poder de lo subliminal.

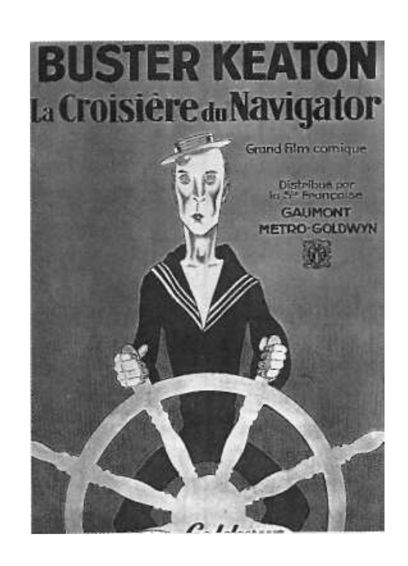
Con la insistencia de sobreimpresiones, distorsiones y repeticiones, Léger crea un efecto abstracto, en el que celebra la forma geométrica y el movimiento mecánico, en un ejercicio no exento de sentido del humor. Poco importa que su apuesta sea fundamentalmente estética, que el ordenamiento de sus imágenes resulte gratuito o que el discurso fílmico carezca de contenido. En todo caso, el placer visual basado en su encanto decorativo, el regocijo intelectual en la búsqueda minuciosa de un hipotético substrato, y sobre todo las posibilidades que la película abre en el medio cinematográfico, avalan la enorme importancia del film.

La película se estrena en Viena a finales de setiembre o a primeros de octubre de 1924; el 3 de mayo del año siguiente lo hace en Berlín; en Londres y Nueva York se efectúa simultáneamente, el 14 de marzo de 1926, convirtiéndose en un film de proyección obligada en circuitos cinematográficos especializados. Unos problemas previos de distribución van a provocar, sin embargo, que el film no sea estrenado en París hasta finales de la primavera de 1926.

The Navigator
El navegante

D: Buster Keaton, Donald Crisp. **G y R:** Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez, Buster Keaton. **F:** Elgin Lessley, Byron Houck. **Mon:** Buster Keaton (sin acreditar). **D.T.:** Fred Gabourie. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **Dur:** 68 min. **E:** 12 de octubre de 1924. **País:** EEUU.

I: Buster Keaton (Rollo Treadway), Kathryn McGuire (Betsy O'Brien). Frederick Vroom (John O'Brien), Noble Johnson (jefe caníbal), Clarence Burton (espía), H. M. Clugston (espía), Donald Crisp (rostro en pintura).



Rollo Tradway es un joven millonario que planea una luna de miel en barco tras su boda con su novia y vecina Betsy. Pero ésta, harta de la timidez de su prometido, le rechaza y Rollo decide entonces realizar el viaje solo.

El muchacho se embarca por error en el *Navigator,* perteneciente al padre de Betsy, pero esa misma noche, el barco es saboteado por unos agentes extranjeros y queda a la deriva.

Por la mañana, Rollo descubre su delicada situación, y encuentra a Betsy, que casualmente también había embarcado la noche anterior. Ambos constituyen toda la tripulación del navio y su incompetencia ante las tareas del barco es manifiesta. Al preparar la comida, o al izar involuntariamente la bandera de cuarentena cuando avistan otro barco, evidencian una y otra vez su marcada inutilidad.

Al día siguiente, cuando ya han ideado unos artilugios para facilitarles la tarea, avistan tierra. En ese momento, el barco se avería, y Rollo desciende a repararlo vestido de buzo. En el fondo es atacado por dos pecesespada, y utilizando la espada de uno como arma, el muchacho mantiene un reñido duelo con el otro pez. Entre tanto, los caníbales raptan a Betsy y la llevan hasta la playa, pero huyen despavoridos cuando Rollo surge de las aguas con su traje de buzo.

Los dos jóvenes regresan al barco, siendo de nuevo acosados por los caníbales. Estos acaban ocupando el navio, obligando a la pareja a saltar al agua, de donde son rescatados en el último momento por un submarino que surge inesperadamente del fondo del mar.

Las discrepancias que surgen en el transcurso del rodaje, entre sus dos co-directores, Keaton y Crisp, son continuas. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta, que Donald Crisp ha aprendido la técnica de dirección de David W. Griffith, para quien ha trabajado como actor en *The Birth of a Nation* y *Broken Blossoms.* Aunque resulta evidente que los planteamientos cinematográficos del maestro Griffith son radicalmente opuestos a los del universo diseñado por Keaton, esto no va a impedir, afortunadamente, que *The Navigator* termine siendo un film redondo.

La irónica visión que Keaton ofrece de la clase adinerada constituye el elemento fundamental a la hora de desarrollar la historia. Esta, por otra parte, no resulta sino un mero pretexto, un discurrir de situaciones ante las cuales la atenta mirada del gran cómico puede explayarse a gusto, y conseguir una sucesión de gags inolvidables. Su personaje, Rollo Treadway, no concibe el atravesar la calle sin su *Rolls,* no sabe abrir una lata de conservas ni su novia Betsy preparar un café, ya que en el mundo en que viven no

lo necesitan. Y cuando fruto de la necesidad, redescubren soluciones a sus problemas, éstas son absolutamente abigarradas y están fuera de lugar.

Realmente antológica resulta la secuencia que muestra a Rollo con su traje de buzo en el fondo del mar, en la que comienza a reparar el barco, sólo tras señalizar convenientemente la avería. Momentos después tiene lugar la hilarante lucha del buzo contra el pez espada, en una pugna justa como pocas, ya que tiene lugar utilizando ambos las mismas armas. La súbita irrupción del submarino, en la escena final, es tan surrealista como eficaz.

La película, que ha costado solo 215.000 dólares -incluyendo 25.000 dólares de gasolina para el barco, su alquiler, tripulación y la costosa escena bajo las aguas-, recauda en taquilla más de dos millones a las pocas semanas de exhibición, convirtiéndose en uno de los mayores éxitos económicos del cómico de Kansas.

Kino - Glaz

Cine-Ojo

D: Dziga Vertov. **G:** Dziga Vertov (documental). **F:** Mikhail Kaufman. Illia Kopalin. **Mon:** Yelizaveta Svilova. **P:** Dziga Vertov para Kul'tkino (Sección documental de Goskino). **Dur:** 82 min. **E:** 13 de octubre de 1924. **País:** Urss.



Un elefante, camino del zoo de Moscú, pasea a través de las calles de la capital. Simbolizando el fin del bloqueo al pueblo bolchevique y el triunfo final de sus tesis.

En la antigua Rusia, país de especuladores, ladrones, drogadictos y mendigos, unas campesinas borrachas bailan en la Iglesia durante una celebración. Frente a eso, los jóvenes pioneros, que constituyen el germen floreciente de la *nueva* nación, afrontan con alegría la tarea de construir e inaugurar un campamento de pioneros.

Ante un cartel que dice: *«No permitas el beneficio de los comerciantes, compra en la cooperativa»,* una mujer se conciencia y deja de adquirir los productos en la tienda de su tendero habitual. Los orígenes de un trozo de carne y un pedazo de pan surgen ante nuestros ojos. Un toro pasta en su manada y un segador se enfrenta a su trabajo diario. Ambos son materias primas para la obtención de los alimentos básicos. Asistimos a la muerte de un guardián ante los inútiles esfuerzos del equipo de socorro por reanimarle.

Lista de personajes *a manera de actores:* Cameraman, cartero, burgués, policía de paisano, estudiante, vendedora de pescado, lechera, destacamento de pioneros, equipo de bomberos, equipo de primeros auxilios, ciclista, cochero, especulador, prestidigitador chino, trapero, señora con perrito.

Lista de localizaciones *a manera de estudio:* Campamento de pioneros, tren, barco, asilo de inválidos, pensión, cementerio, panadería, campo, pueblo, habitación de un obrero, maternidad, aeródromo, baño, prisión, etc.

La película representa una tentativa del realizador soviético Dziga Vertov, de modificar, ni más ni menos, el curso del cine mundial. Prescindiendo de actores, guión y decorados, el director pretende un «asalto a la realidad», que desvele, a la clase proletaria, el origen de las cosas, en un intento de concienciarla de que es a ella a quien pertenecen.

Convencido de que la cámara puede captar la realidad mejor que el ojo humano, Vertov la define como *«lo que el ojo no ve»,* y a través de ella, nos muestra de forma diferente, un mundo al que nuestra limitación humana nos impide acceder.

Con la ayuda de su hermano, Mikhail Kaufman, el realizador rueda en Moscú y sus alrededores. Vertov emplea todos los avances técnicos a su alcance, exprimiendo al máximo sus posibilidades y, de este modo, logra convertirse en precursor, ya que, con sus innovaciones, contribuye a poner de manifiesto nuevos elementos de realización cinematográfica, que hasta ese momento permanecían ocultos.

Kino-glaz significa la plasmación en pantalla de las revolucionarias tesis de Vertov. Ya los *«kinoks»* han anunciado la pronta desaparición del guión de las películas y con este film presentan su alternativa. Simples hechos, cuidadosamente seleccionados y organizados, son mostrados a los trabajadores, con clara vocación formativa, frente al cine-drama, al que ellos definen como sucedáneo de la vida y su residuo alienante. La impresión imperecedera que provoca la contemplación

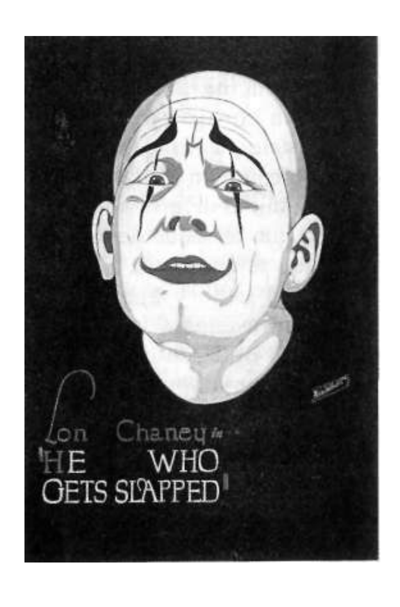
de las imágenes de la construcción del campamento de pioneros, un auténtico prodigio de montaje, es resumida por un cronista de época con esta frase: *«Consituye un avance mayor para el arte cinematográfico soviético que los films descoloridos realizados durante los tres últimos años»*.

La película es la primera de una serie de seis capítulos en los que Vertov pretende desarrollar el florecimiento de la nueva sociedad de la URSS, el contraste entre el trabajador soviético y el americano y el rechazo de los trabajadores hacia la burguesía. Desgraciadamente, el resto del proyecto nunca llegará a realizarse.

He who Gets Slapped

El que recibe el bofetón

D: Victor Seastrom (Sjöström). **G:** Carey Wilson, Victor Seastrom, según la obra *He, the One who Gets Slapped* de Leonid Nikolaevich Andreyev adaptada por Gregory Zilboorg. **F:** Milton Moore. **Mon:** Hugh Wynn. **D.A.:** Cedric Gibbons. **Ves:** Sophie Wachner. **P:** Metro-Goldwyn. **Dur:** 71 min. **E:** 3 de noviembre de 1924. **País:** EEUU.
I: Lon Chaney (Paul Beaumont, «el que recibe el bofetón»), Norma Shearer (Consuelo), John Gilbert (Bezano), Tully Marshall (conde Mancini), Marc MacDermott (barón Regnard), Ford Sterling (Tricaud), Ruth King (María Beaumont). Paulette Duval (Zinida), Harvey Clarke (Briquet), Clyde Cook (payaso).



Paul Beaumont, un científico francés, realiza una tesis sobre el origen de la humanidad. En su vida existen dos pasiones, su trabajo y su mujer María. El barón Regnard, supuesto benefactor de Paul, en complicidad con María, roba la tesis y la desarrolla como propia ante la Academia de Científicos. Paul, entonces, sube al estrado y defiende la propiedad de la tesis, pero los científi-

cos no le creen y se ríen de él. Profundamente abatido, y consciente de que su mujer le está engañando con el barón, decide dar un giro a su vida, y reírse de todo lo que le rodea, incluso de sí mismo.

Renunciando a su identidad, se contrata como payaso en un pequeño circo cerca de París. Allí cada noche representa, con gran éxito, su número *El que recibe el bofetón,* en el que es golpeado por un coro de sesenta payasos. Consuelo, una bella amazona, se une al circo y se enamora de su compañero de número, el apuesto Bezano. El conde Mancini, padre de Consuelo, sin considerar los sentimientos de su hija, arregla la boda de ésta con el barón Regnard a cambio de una suma económica que le saque de la ruina en la que se encuentra. El barón accede al trato y abandona a María para casarse con Consuelo. La boda se celebra esa misma noche después de la función. Paul, también enamorado de Consuelo, intenta proteger a la chica del desaprensivo barón.

La función ha comenzado. Paul mantiene una violenta discusión con Regnard y Mancini en la que se identifica ante el barón; pero el conde, sacando un estilete le hiere de muerte. Entonces un león, al que Paul previamente había abierto la puerta de la jaula, entra en la estancia en la que se encuentran los tres hombres y acaba con la vida del conde y el barón. Una domadora llega a tiempo para impedir la muerte de Paul. La función continúa y Paul moribundo, sale a la arena para representar el último número de su vida. El público, inconsciente de la tragedia, continua riendo.

El balance profesional del primer año de estancia en EEUU no es muy positivo para Victor Sjöström, aquí rebautizado Seastrom. Tras rechazar los diversos guiones que le proponen, rueda en Hollywood *Nombre al culpable (Name the Man,* 1923), con la que no obtiene un gran éxito comercial. Afortunadamente, la Metro-Goldwyn brinda otra oportunidad al director sueco, situándole al frente del nuevo proyecto de la máxima estrella del cine de terror del momento, Lon Chaney.

Basándose en una célebre novela de Leonid N. Andreyev, Seastrom va a componer con *He who Gets Slapped* una obra asombrosa, tanto visual como en su vertiente dramática. A pesar del escaso presupuesto, unos 140.000 dólares y de ser rodada en menos de un mes, el realizador domina magistralmente el complejo aparato técnico puesto a su disposición, consiguiendo dotar a la película de un *look* personal. Con la utilización de película de alto contraste y el desarrollo de una iluminación

especial, Seastrom huye de la estética habitual de las producciones de la compañía, logrando una atmósfera nueva, de tintes naturalistas.

La espléndida interpretación de Chaney otorga credibilidad a su improbable personaje, un científico amargado que hace de su desgracia moneda de cambio y utiliza su propia humillación como medio para ganarse la vida. Este combinado de amargura y masoquismo contribuye a reforzar la mítica del *clown* triste, aunque impermeable en sus emociones para no perturbar el deleite del público. En medio de esta dura tragedia, el realizador destaca con ironía la insana jocosidad de la multitud, tras la cual nos deja entrever toda la crueldad y sadismo que la sociedad encierra.

Estrenada el 3 de noviembre de 1924 en el Capítol Theatre de Nueva York, la película alcanza elevadas recaudaciones, con lo que el maestro sueco, logra enderezar su carrera americana.

Das Wachsfigurenkabinett
El hombre de las figuras de cera

D: Paul Leni. **G:** Henrik Galeen. **F:** Helmar Lerski. **D.A.:** Paul Leni, Fritz Maurischat, Alfred Junge. **Ves:** Ernö Metzner, Ernst Stern. **P:** Neptun-Film. **Dis:** Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 95 min. **E:** 13 de noviembre de 1924. **País:** Alemania.
I: Emil Jannings (Harun-al-Rashid), Conrad Veidt (Iván el terrible), Werner Krauss (Jack el destripador), Wilhelm Dieterle (escritor / panadero / novio / enamorado), Olga Belajeff (hija del dueño / panadera / novia), John Gottowt (propietario del Panoputikum), Ernst Legal, Georg John, Lupu Pick, Ernst Stern.

Gracias a un anuncio en el periódico, un joven escritor encuentra trabajo come redactor publicitario en un parque de atracciones, debiendo elaborar tres historias sobre otras tantas figuras de un museo de cera. La hija del patrón mira embelesada al escritor mientras éste comienza su trabajo.

1er relato. El califa Harun al-Rashid manda matar al panadero Assad, alegando que le molesta el humo de su horno. El Gran Visir no ejecuta las órdenes del califa, pero refiere a su mujeriego monarca la hermosura de Zarah, la coqueta mujer del panadero. Assad, muy enamorado de Zarah, intenta recuperar su interés mediante el robo del anillo mágico del califa. Para ello,



se desliza hasta sus aposentos y corta la mano del califa -en realidad, un maniquí- mientras duerme pero, al ser sorprendido por los guardias, debe huir a su casa precipitadamente. Allí se encuentra, cortejando a su esposa, el auténtico califa, que ante la llegada de Assad, se esconde en el horno. Para salvar a su marido de los guardias, la inteligente Zarah finge valerse del anillo mágico para hacer aparecer al califa intacto.

2° relato. El sadismo del zar Iván el Terrible le lleva a deleitarse con la contemplación de sus víctimas mientras son torturados, y sus tiempos de agonía son registrados por un carcelero en un reloj de arena. El astrólogo advierte al zar que un día será su nombre el que figure en el reloj. Temiendo su propia muerte, Ivan cambia sus atuendos con un noble que le ha invitado a la boda de su hija. En el trayecto el noble es asesinado. Durante la fiesta, el zar pretende forzar a la novia mientras su amado es torturado. Pero es interrumpido por su astrólogo, que le anuncia que ha sido envenenado. Ivan enloquece, al tiempo que volviendo al reloj de arena, una y otra vez, intenta retardar el momento de su muerte.

3er relato. Cansado por su trabajo, el escritor se duerme y tiene una espantosa pesadilla, en la cual Jack el Destripador les persigue -a él y a su enamorada, la hija del director- por los pasadizos de la feria. Súbitamente el

escritor se despierta y, al darse cuenta de que todo ha sido un sueño, ríe con la muchacha. Los enamorados se besan.

En sus comienzos artísticos, como pintor y decorador, Paul Leni trabaja en el teatro a las órdenes de Max Reinhardt. En 1914, Leni pasa a colaborar en diversos proyectos cinematográficos, el más importante de los cuales lo constituye su labor de codirección, junto a Leopold Jessner, en *Escalera de servicio (Hintertreppe,* 1921), que representa una de las cimas del *Kammerspielfilm.*

Das Waschsfigurenkabinett presenta dos referencias fílmicas fundamentales. En primer lugar, posee una disposición enunciativa similar a *Las tres luces (Der müde Tod,* 1921), en donde los personajes-tipo son recreados por los mismos intérpretes en las tres diferentes historias de que consta la película. Por otro lado, el film de Leni realiza un intento descarado de aprovechar el tirón popular de *El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari,* 1920) de Robert Wiene, a cuyo título alude en el suyo, y del que incluso se anuncia como una secuela.

Pero si bien la película presenta semejanzas temáticas con la de Wiene (la feria como marco de uno de los episodios y el mundo onírico como protagonista de otro), las diferencias existentes entre ambos films son más que notables, tanto en el discurso como en la estética. El expresionismo de Caligari se torna aquí decorativo y el sentido de humor mostrado por Leni en su relato convierte sus semejanzas con Caligari en una parodia de aquel. La cuidada escenografía es uno de los principales valores del film, ya que combina a la perfección lo pictórico, con lo decorativo y lo arquitectónico. Otro pilar de esta genial obra es la equilibrada mezcla de humor y horror de que Leni dota a la película. La escasez de presupuesto obliga al realizador a desarrollar toda su pericia técnica en el juego con la luz y las sombras, pero también a dejar sin filmar una cuarta historia inicialmente prevista.

Estrenada el 13 de noviembre de 1924 en el Ufa-Theater Kurfüirsterdamm, la película obtiene un gran éxito y, en opinión del historiador Georges Sadoul, su aparición representa el canto del cisne del expresionismo.

Entr'acte
Entreacto

D: René Clair. **G:** Francis Picabia, René Clair. **F:** Jean Berliet. **Mon:** René Clair. **D.A.:** Francis Picabia. **Ay. D.:** Georges Lacombe. **M:** Erik Satie. **Coreografía:** Jean Borlin. **P:** Rolf de Maré para Les Ballets Suedois. **Dur:** 22 min. **E:** 4 de diciembre de 1924. **País:** Francia.
I: Jean Borlin (poeta / prestidigitador), Erik Satie (hombre sobre el tejado), Francis Picabia (el hombre del fusil), Man Ray (ajedrecista), Marcel Duchamp (ajedrecista), Inge Fries, (la bailarina), Georges Auric, Marcel Achard, Georges Charensol, Rolf de Maré.

En un lugar de la gran ciudad, dos hombres saltan y discuten junto a un cañón, en el que introducen un proyectil, que sale por la boca del arma.

Las cabezas de tres muñecos se hinchan y se deshinchan una y otra vez. Las luces invaden la metrópoli al llegar la noche. Una bailarina de ballet ejecuta una danza. De día, dos personas juegan una partida de ajedrez sobre un tejado, hasta que una tromba de agua que cae sobre el tablero, hace que los jugadores se dispersen. Una flor abre sus estambres, que resultan ser los pies de la bailarina, que salta y da vueltas; la mujer tiene una barba poblada.

Al divisar un huevo que baila y se multiplica, un cazador dispara sobre él, surgiendo entonces una paloma que se posa sobre su hombro. Otro cazador, al intentar abatir al ave, alcanza al hombre, que cae al vacío desde un tejado.

Tras el funeral, la comitiva se coloca detrás del coche que porta el féretro y del que cuelgan panes y salchichones. Tirado por un dromedario, el coche emprende su marcha, siendo seguido por el séquito que da saltos a cámara lenta. Pero el animal se suelta del coche y éste se embala durante el descenso por una calle pendiente, lo que obliga al séquito a iniciar una frenética persecución. Al tomar una curva, el ataúd sale despedido sobre un prado. Hasta allí van llegando los improvisados corredores, que observan atónitos como el féretro se abre y de él sale el cazador convertido en mago; el cual, con su varita mágica hace desaparecer, primero, el ataúd y, luego, uno a uno a todos los presentes. Finalmente, volviendo la varita hacia él, desaparece también.

El film es concebido por Francis Picabia y René Clair, para servir de entreacto al ballet *Relâche* de Rolf de Maré y en el participan influyentes artistas de la época, entre los que destacan Man Ray, Marcel Duchamp y el propio Picabia.

Rompiendo abiertamente con el cine narrativo, *Entr'act* va a significarse como una de las obras más innovadoras de toda la vanguardia cinematográfica. La película refiere una serie de incidentes extraños, a través de una historia inconexa, que es dotada para su exposición de un ritmo que va paulatinamente in crescendo. En ella, el realizador, sirviéndose del ralentí y la aceleración con fines burlescos, nos conduce a una delirante persecución final, que imita a la vez que homenajea el estilo de Mack Sennett y sus famosos *Keystone Cops*.

Este alegre festival visual se mueve en una dimensión dadaísta, en donde el movimiento exacerbado, sorpresivo y delirante, una vez liberada la imagen de su deber de significar, no pretende sino divertir. Así, cabe citar la secuencia en la que el vehículo funerario pierde el control; entre los perseguidores se encuentra un señor, aparentemente desprovisto de piernas; el hombre, montado sobre un carrito, puede a duras penas seguir el ritmo de sus compañeros. Llegado a un punto, el señor abandona el carrito para continuar el seguimiento del féretro a la carrera.

Todas estas premisas convenientemente asimiladas por otras corrientes vanguardistas en los años siguientes, y adecuadamente alimentadas de una mayor mordacidad y poder de provocación, van a ocasionar el nacimiento del surrealismo cinematográfico.

Aunque en su estreno, el 4 de diciembre de 1924 en el Téâtre des Champs Elysées, el film escandaliza a los organizadores por su tono inconformista y burlón, pronto va a hacerse muy célebre, lo que va a permitir a Clair proyectarlo separadamente en salas de vanguardia, y además va a permitir la distribución de *París qui dor*, 1923, su ópera prima, que había sido realizada por Clair el año anterior.

Greed
Avaricia

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim, basado en la novela *McTeague* de Frank Norris. **F:** Ben Reynolds, William H. Daniels, Ernest B. Schoedsack (con tintados en color). **Mon:** Erich von Stroheim, Frank Hull, Gran Whytock, June Mathis, Joseph W. Farnham, Rex Ingram. **D.A.:** Cedric Gibbons, Richard Day, Erich von Stroheim. **Ay. D:** Edward Sowders, Louis Germonprez. **Ay. F:** Walter Bader, H.C. Van Dike. **M:** Leo A. Kempinsky, Theodore Huff. **Ay. Mon:**

Marguerite Faust. **R:** June Mathis, Joseph W. Farnham. **P:** J.J. Cohn para Goldwyn Company. **Dur:** 165 min. **E:** 4 de diciembre de 1924. **País:** EEUU.
I: Gibson Gowland (Doc McTeague), Zasu Pitts (Trina Sieppe), Jean Hersholt (Marcus Schouler), Florence Gibson (vieja bruja), Günther von Ritzau (Dr. Potter), Jack Curtís (padre de McTeague), Tempé Piggot (madre de McTeague), Chester Conklin (Hans Sieppe), Sylvia Ashton (Mommer Sieppe), Austin Jewell (Owgoost Sieppe).

California, 1908. En la cuenca aurífera trabaja el joven McTeague. Aconsejado por su madre, el muchacho se convierte en ayudante de Potter, un dentista ambulante. Más tarde, McTeague se instala como odontólogo en la calle Polk, en San Francisco. En la ciudad conoce a Marcus Schouler y a su prima Trina Sieppe. Inmediatamente, Mac se siente atraído por Trina, con la que Marcus pretende casarse, pero éste se la cede por amistad. Mac viaja hasta Oakland, donde conoce a la familia de Trina, y tiempo después se promete con ella. La fortuna sonríe a la muchacha, que gana 5.000 dólares en la lotería. Al enterarse, Marcus maldice su mala suerte.

Mac y Trina se casan. La obsesión por el ahorro pronto adquiere en la mujer límites enfermizos. Marcus se considera esta-



fado y reprocha a Mac haberle quitado a su chica y su dinero. Antes de abandonar la ciudad, Marcus se venga de Mac denunciándole ante la junta de dentistas. La citada organización prohibe el ejercicio a McTeague por carecer de título. Decepcionado y sin trabajo, Mac cae en la bebida y comienza a maltratar a Trina hasta que, un día, la abandona.

Necesitado de dinero, Mac vuelve a casa y exige a Trina que se lo proporcione. Ante su negativa, el hombre mata a su esposa y huye con los 5.000 dólares. Se ofrece una recompensa por su captura y Marcus, todavía resentido, participa en la persecución. McTeague se dirige al Valle de la Muerte, pero tras muchas jornadas, Marcus consigue darle alcance. Sin agua, ambos son hombres muertos. Aún así, inician una violenta disputa por el dinero. McTeague golpea mortalmente a Marcus, pero antes éste se ha esposado con él. Encadenado al cadáver, McTeague se sienta a esperar la muerte bajo el sol abrasador.

Tras ser despedido por Irving Thalberg del rodaje de *Merry-Go-Round (Los amores de un príncipe,* 1923), Erich von Stroheim firma un contrato con la Goldwyn Company, confiando en la promesa de libertad creativa que le ha sido dada por la nueva compañía.

El presente proyecto está basado en la novela *McTeague* de Frank Norris, ya llevada al cine en 1916 con el título de *Life's Whirpool,* bajo la dirección de Barry O'Neil. El naturalismo de la obra -que pone de manifiesto los instintos animales del hombre, dispuestos a aflorar de entre su *civismo* a la menor ocasión- complace plenamente a Stroheim. Por ello y, a pesar de introducir ligeros cambios, el realizador se esmera en respetar toda la esencia literaria en su película.

Como es su costumbre, Stroheim exige una puesta en escena completa; donde la labor de los actores, decorados, fotógrafos, etc, es revisada con una minuciosidad casi enfermiza, a la búsqueda de un realismo exhaustivo, cercano al documental. Siempre con esa idea, se ruedan exteriores en San Francisco y en los inhóspitos parajes del Valle de la Muerte. Intencionadamente, el director elige el verano para filmar en el desierto, llegándose a trabajar con temperaturas que superan los 60°C, lo que constituye un auténtico calvario para todos los miembros del equipo. De todos ellos, sólo Stroheim parece disfrutar.

Para su distribución, la productora considera inaudita la duración de la película, que es de casi 10 horas, y en su montaje van a trabajar sucesivamente Stroheim, su amigo Rex Ingram

y un tercer montador, impuesto por la compañía, quien recorta salvajemente la película, hasta dejarla reducida a menos de tres horas.

En su estreno, el 4 de diciembre de 1924 en el teatro Cosmopolitan de Nueva York, la crítica la ataca con ferocidad, llegando a comentar: *«Es la película más sucia, vil y podrida de la historia del cine* (...) *Consigue poner el estómago al revés hasta a un basurero».* Aunque el film consigue cierta popularidad, va a ser incapaz de amortizar su coste en los EEUU. En Europa no va a correr mejor suerte, llegando incluso a sufrir en Alemania un boicot de los nazis.

Der Letzte Mann
El último

D: Friedrich Wilhelm Murnau. **G:** Carl Mayer, según su propio argumento. **F:** Karl Freund. **D.A.:** Robert Herlth, Walter Rohrig. **Ves:** Anne Willkomm. **Ay. F:** Robert Baberske. **M:** Giuseppe Becce, Werner Schmidt-Boelcke. **P:** Erich Pommer para Union-Film de Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 101 min. **E:** 23 de diciembre de 1924. **País:** Alemania.

I: Emil Jannings (el portero del *Hotel Atlantic),* Maly Delschaft (su hija), Max Hiller (el prometido de la hija) Emilie Kurz (la tía), Hans Unterkircher (el gerente del hotel), Olaf Storn (un cliente joven), Hermann Valentín (un cliente corpulento), Emmy Wyda (vecina delgada), Georg John (vigilante nocturno), Erich Schonfelder.



El portero del gran hotel Atlantic de Berlín está orgulloso de su trabajo, que lleva desempeñando ya muchos años, siendo en su barrio una persona respetada y admirada. Pero una lluviosa tarde, al bajar un enorme baúl del techo de un coche, el portero se tambalea y tiene que sentarse a descansar, gesto que es observado por un superior. Cuando al día siguiente vuelve a su trabajo,

encuentra su puesto ocupado por otra persona y él es asignado a desempeñar un humilde servicio como encargado en los lavabos. Destrozado, intenta ocultar lo ocurrido a todo el mundo. Para ello roba el uniforme, con el que acude a la boda de su hija y por la mañana lo deposita en una consigna.

Todo queda al descubierto cuando su casera le visita en el hotel. La noticia se divulga rápidamente por su vecindario y, a su vuelta a casa, el portero es recibido entre las risotadas de todos. Avergonzado, regresa al hotel y devuelve el uniforme. Allí, la compasión del vigilante, le permitirá quedarse a dormir en los lavabos.

Epílogo: Un titular del periódico informa que un estrafalario multimillonario mexicano fallecido en los lavabos de hotel Atlantic dispuso en su testamento heredero universal a aquella persona en cuyos brazos muriese. El portero es el nuevo millonario y, como distinguido cliente del hotel, invita a comer al antiguo vigilante. Generoso con todos, especialmente con el nuevo encargado de los lavabos, es reverenciado a su salida por el joven portero.

Der letzte mann es un guión creado por Carl Mayer con la intención de poner punto final a la trilogía de Lupu Pick, iniciada con *El raíl (Scherben,* 1921) y *Silvester,* 1923. Pero desavenencias surgidas entre el guionista y el realizador, máximo exponente del *Kammerspielfilm,* llevan a Erich Pommer a encargar el proyecto a W. Murnau.

La progresiva degradación interior de un hombre que refiere la historia nos es mostrada mediante un conjunto de aciertos técnicos y artísticos. Dotada de un alto presupuesto, el rodaje del film se convierte en un fluido campo de experimentación. La *cámara desencadenada* se independiza del operador y comienza a desplazarse libremente, obteniendo innovadores y sorprendentes efectos. Los intertítulos son eliminados de la película y sustituidos por un lenguaje simbólico, imágenes con doble sentido y un montaje de contraste. La degradación del portero, mientras le desabrochan los botones, o el montaje en paralelo de clientes que comen ostras mientras el portero come sopa, ejemplarizan perfectamente este diálogo sin palabras.

Los altos cargos de la Ufa consideran el film triste y poco comercial. Muy a su pesar, Mayer se ve obligado a introducir un increíble epílogo, con el que de alguna manera se desdice de todo su discurso previo, y convierte la desgarradora historia en un cuento de hadas. A Murnau, un supertécnico, no parece importarle demasiado el añadido, e incluso consigue con

él, alguno de los mejores planos de la película.

El estreno tiene lugar el 23 de diciembre de 1924 en el Ufa-Palast ara Zoo de la capital germana. Mientras, Murnau se encuentra en Nueva York, firmando un precontrato con la Fox por el que se compromete a unirse a la productora americana una vez finalice su relación con la Ufa. El film obtiene un resonante éxito en todo el mundo, siendo considerado una obra maestra, perfectamente representativa de la transición entre el expresionismo y el realismo naciente.

1925

Visages d'enfants
La otra madre

D: Jacques Feyder. **G:** Jacques Feyder, Françoise Rosay, Dimitri de Zoubaloff. **F:** Léonce-Henry Burel, Paul Parguel. **D.A.:** Jacques Feyder. **Ay. D:** Frangoise Rosay, Charles Barrois. **P:** Mundus-Film (Charles Schuepbach); Société Zoubaloff et Porchet; Lausanne. Société des Grands Films Indépendants, París. **Dur:** 2.500 metros. **E:** 24 de enero de 1925 **País:** Suiza-Francia.
I: Rachel Devyris (Jeanne Dutois), Jean Forest (Jean Amsler), Víctor Vina (Pierrc Amsler), Arletle Peyran (Arlette Dutois), Pierrette Houyez (Picrrette Amsler), Suzy Vernon (la madre de Jean), Jeanne-Marie Laurent (la sirvienta), Arthur Porchet (el cura), Henry Duval (el párroco de Vissoy), P. Lecoq.

La Valais, Suiza. La muerte de su madre representa un gran trauma psicológico para el pequeño Jean. Su padre, Pierre Amsler, director de una explotación forestal y presidente de Saint-Luc, confía a Jean al cuidado de su padrino, tras el entierro de su mujer, en la esperanza de que una temporada fuera del pueblo consiga recuperar anímicamente a Jean. Meses después, Pierre se ha enamorado de Jeanne Dutois, una bella viuda, a la que espera convertir en su esposa y envía a un sacerdote para que, con cuidado, informe del hecho a su hijo.

Cuando Jean vuelve a su casa, encuentra que todo en ella, es ahora diferente. Su hermanastra Arlette le resulta insoportable y se niega a comprender cualquier decisión tomada por su madrastra. Las difamaciones que Jean hace de ella le granjean el rechazo de todos. Durante un viaje en trineo, el muchacho deja caer voluntariamente la muñeca de Arlette; cuando ésta acude a buscarla, es sorprendida por una avalancha. Aunque la joven consigue guarecerse en un refugio, éste también quedará finalmente enterrado bajo la nieve, en donde Arlette será encontrada más tarde.

Jean, desesperado, se siente responsable de lo ocurrido. Tras huir de casa, planea quitarse la vida y se lanza a un torrente. Jeanne logra rescatarle y Jean, descubriendo en su madrastra todo al amor que siempre le ha profesado, le llama, por primera vez, «mamá».

En estos años, Jacques Feyder goza de una gran reputación. Este artesano cinematográfico, si

bien honrado y limitado como él mismo reconoce, puede presumir sin sonrojo del respeto y admiración con que son acogidas sus películas, tanto por el público como por la crítica especializada. Con motivo de su último film: *La historia de un humilde (Crainquebille*, 1922), el realizador galo ha recibido encendidos elogios del considerado maestro de la pantalla, su colega americano David W. Griffith.

Visages d'enfants se rueda en 1923 en una remota aldea suiza. La simplicidad y sobriedad de la que el realizador hace gala en la película convierten a ésta en un ejercicio de filtrado lírico. Feyder desliga a la sensibilidad de todo componente superfluo, la abstrae, para mostrárnosla en su estado puro, obteniendo como resultado que la cinta se acerque, en ocasiones, al rigor documental. Tan intencionado acotamiento es compensado con la introducción de elementos afines a los utilizados por diversos realizadores americanos. El tratamiento combinado de aspectos melodramáticos junto a la descripción de motivos naturales, es llevado a la pantalla con la misma maestría que ya luciera el citado Griffith en *Las dos tormentas (Way Down East*, 1920).

El realizador belga pone un toque de originalidad al mostrarnos la visión que de los hechos tienen unos niños. Sus puntos de vista, y en especial el del joven Jean, confieren una nueva perspectiva al relato. Feyder demuestra su talento en la dirección infantil, al igual que su esposa, Françoise Rosay, que reemplaza durante dos semanas a su marido en la dirección del film.

Un breve contrato con unos estudios austríacos y ciertas diferencias jurídicas entre Feyder y los distribuidores franceses, provocan una demora de 15 meses en el estreno de la película. Cuando por fin se produce, el 24 de enero de 1925, en el Gaumont Palace de París, va a ser muy bien acogida por la crítica -incluso es proclamada por la prensa japonesa como el mejor film europeo del año-, lo que no impide que la respuesta popular sea escasa y la película acabe convirtiéndose en un enorme fiasco económico.

La casa de la Troya

D: Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega. **G:** Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega, según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. **F:** José Gaspar, Agustín Macasoli, Alberto Arroyo. **Ay. D:** José Argüelles. **R:** Alejandro Pérez Lugín. **P:** Antonio Moriyón para Alejandro



Pérez Lugín-Troya Films. **Dur:** 120 min. **E:** 28 de enero de 1925. **País:** España.
I: Carmen Viance (Carmiña de Castro Retén), Luis Peña (Gerardo Roquer), Juan de Orduña (Augusto), Florián Rey (Panduriño), Pedro Elviro (Pitouto), Lola Valero (La Maragota), Juan de Dios Muñiz (Barcala), María Luz Callejo (Moncha), Francisco García Ortega (padre de Carmiña), Domingo del Moral (Samoeiro).

Gerardo Roquer es un joven alocado y pendenciero, a quien su padre decide alejar de Madrid y mandarle a Santiago de Compostela para que enderece su vida y termine los estudios de Derecho. Durante el viaje, Gerardo traba amistad con Pitouto, Panduriño y Augusto, tres estudiantes que le relatan la vida y costumbres de la ciudad universitaria. A su llegada, Gerardo se instala en «La casa de la Troya», una popular pensión de estudiantes, y muy pronto conocerá a Carmen Castro Retén, hija del hacendado Don Laureano, de la cual se enamora. En una fiesta, Gerardo pide en matrimonio a la muchacha, prometiéndole para ello aplicarse en los estudios y terminar pronto la carrera.

Tras el fallecimiento de Don Laureano, Maragota, la madrastra de Carmen, intenta forzar a que su hijastra se case con su hijo Octavio y, mediante embustes, boicotea la relación entre los dos enamorados. Carmen, destrozada, decide escaparse y con la ayuda de la aldeana Tona, ingresa en un convento. Hasta allí llega Gerardo que se hace pasar por médico y, tras aclararse el malentendido, los jóvenes se reconcilian. La pareja se casa y festeja su amor junto a todos los invitados al banquete.

El célebre escritor Alejandro Pérez Lugín, cuya única experiencia cinematográfica consiste en unos reportajes que realizó sobre la guerra del Riff, decide embarcarse en la aventura de llevar a la pantalla *La casa de la Troya*, una

de sus novelas más populares. Desde el principio surgen problemas de financiación, que fuerzan al autor a crear su propia productora «Troya Film» para sacar el proyecto adelante. En un intento de anteponer la calidad a la economía, la película se filma sin escatimar en gastos con lo que finalmente, acaba convirtiéndose en una costosa superproducción.

Con el asesoramiento del más experimentado realizador Manuel Noriega -autor de títulos destacados como *Alina de Dios* (1923) o *Venganza isleña* (1924)-, Pérez Lugín construye una obra de bella factura, en donde las magníficas imágenes de las tierras y monumentos gallegos confieren al film un aspecto documental, sobre el cual se dispone la intriga sentimental. Esta, reflejando la excesiva literalidad con la que el guión aborda la novela, adolece de ciertas reiteraciones; si bien ello no evita que el conjunto de la obra se muestre compacto, en su armónica visión del mundo estudiantil compostelano.

La película se estrena el 28 de enero de 1925 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, local que Pérez Lugín ha contratado personalmente para tal fin, y obtiene un gran éxito. Esto no va a poder evitar que, económicamente, el film resulte un fiasco, al no lograr en su distribución amortizar su enorme costo. A lo largo del año, la película llegará a estrenarse en el Camegie Hall de Nueva York, y con el tiempo, será objeto de numerosas versiones, entre las que destacan la de Robert Z. Leonard, con Ramón Novarro de protagonista, titulada *Estudiantina (In Gay Madrid),* y la de Rafael Gil en 1951.

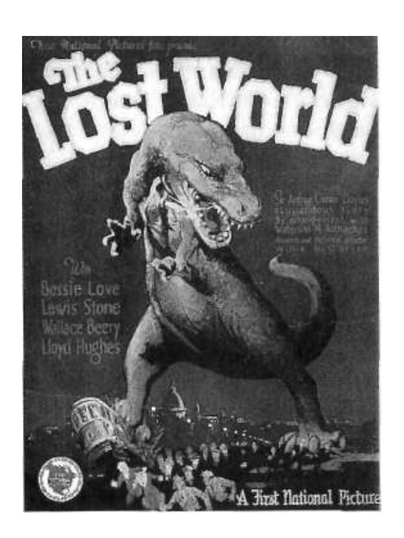
The Lost World
El mundo perdido

D: Harry O. Hoyt. **G:** Marion Fairfax, basado en la novela *The Lost World* de Arthur Conan Doyle. **F:** Arthur Edeson. **Mon:** George McGuire. **D.A.:** Milton Menasco. **E.E.:** Willis O'Brien, Fred W. Jackman, Ralph Hammeras, Marcel Delgado. **Ay. D:** Sam Rock. **P:** Associated First National Pictures. **Dur:** 108 min. **E:** 8 de febrero de 1925. **País:** EEUU.

I: Lloyd Hughes (Edward J. Malone), Bessie Love (Paula Whitte), Wallace Beery (profesor Challenger), Lewis Stone (Sir John Roxton), Arthur Hoyt (Profesor Summerlee), Bull Montana (hombre-mono), Alma Bennett (Gladys Hungerford), Margaret McWade (Mrs. Challenger), Jules Cuwles (Zambo, sirviente de Roxton), George Bunny (Colin McArdle).

Edward Malone, un joven reportero del *London-Record* es enviado por su editor a cubrir una información sobre el excéntrico profesor Challenger, quien ha proclamado la existencia de dinosaurios en una meseta perdida del Amazonas. En una conferencia, Challenger expresa su deseo de formar una expedición. El reto es aceptado por su rival científico el profesor Summerler, el explorador Sir John Roxton, y el propio Malone, que asegura la financiación con su periódico a cambio de la exclusiva. A la empresa se suma Paula White, que espera así encontrar a su padre, el desaparecido profesor Maple White, autor del diario en donde se cita la existencia de tales animales.

En lo profundo de la selva amazónica, los hombres descubren la veracidad de los escritos de White, cuando en lo alto de la meseta un brontosaurio destruye el árbol que han utilizado para salvar una falla, dejándoles incomunicados. Tras asistir a la lucha de allosaurios con triceratops y brontosaurios, Roxton descubre en una cueva el esqueleto del profesor White. Poco a poco el amor surge entre Paula y Malone, a lo que Roxton, secretamente enamorado de la joven, asiste resignado. Gracias a una larga escala preparada por los porteadores, los expedicionarios consiguen descender de la meseta. Un brontosaurio, despeñado en su lucha con un allosaurio, ha



quedado presa del fango y es capturado por la expedición.

De vuelta en Londres, Malone telefonea a Challenger anunciándole que el animal se ha escapado al ser desembalado. El brontosaurio, después de provocar escenas de pánico por las calles de la ciudad, se lanza al Támesis y nada hacia el mar. Malone y Paula se marchan juntos, mientras, el profesor Challenger se sienta abatido en el Puente de la Torre.

Basada en una novela del escritor británico Arthur Conan Doyle -padre literario del popular detective Sherlock Holmes-, la película se plantea desde el primer momento como una superproducción, en la que la First National no va a escatimar gastos. De la realización del film es

encargado Harry O. Hoyt, quien a su vez confía los trucajes y figuras a Willis O'Brien, que encabeza un equipo de profesionales que incluyen a Fred W. Jackman, Ralph Hammeras y Marcel Delgado.

La película destaca por varias escenas de exteriores rodadas en Sudamérica, pero por encima de todo, por sus magníficos efectos especiales que la convierten en una auténtica pionera en dicho campo. Con un asesoramiento paleontológico bastante riguroso y apoyándose en láminas existentes en el Museo Americano de Historia Natural, O'Brien y su equipo dan forma a los distintos animales prehistóricos. Para su recreación se construyen esqueletos de acero, que son revestidos de esponja, y la piel es simulada con goma. Balones introducidos dentro de los esqueletos producen, al ser hinchados y deshinchados, un efecto similar al de la respiración. De esta manera, desfilan ante nosotros los pterodáctilos y diferentes tipos de dinosaurios como brontosaurios, allosaurios y estegosaurios. Todo el fascinante mundo de finales del jurásico es reproducido de manera muy convincente. Pequeñas licencias, como la inclusión de un hombre-mono, cuya presencia con respecto a la novela ha sido afortunadamente reducida, no influyen en el desarrollo del film. El resultado es una entretenida película de aventuras, narrada en tono divertido y desenfadado, y donde únicamente desentona la relación entre los enamorados, abordada de una manera tan endeble que se antoja innecesaria.

Estrenada el 8 de febrero de 1925 en el Astor Theatre de Nueva York, el film alcanza un resonante éxito, el mayor logrado nunca por la First National. Años más tarde, la historia de *The Lost World* será descaradamente utilizada en *King Kong*, que en 1933 han de realizar Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, y en donde O'Brien volverá a demostrar la maestría que atesora.

Seven Chances
Las siete ocasiones

D: Buster Keaton. **G y R:** Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez, según la obra de Roi Cooper Megrue originalmente producida por David Velasco. **F:** Elgin Lessley, Byron Houck (con algunas secuencias en Technicolor). **Mon:** Buster Keaton (no acreditado). **D.T.:** Fred Gabourie. **Efectos eléctricos:** Denver Harmon. **P:** Joseph M.

Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **Dur:** 103 min. **E:** 16 de marzo de 1925. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (James Shannon), Ruth Dwyer (Mary Jones), T. Roy Barnes (Billy Meekin), Snitz Edwards (abogado), Frankie Raymond (Sra. Jones), Jules Cowles (criado), Erwin Connelly (Reverendo), Jean Arthur (recepcionista), Marion Harlan (una de las chicas pretendidas por James), Hazel Deane (otra de las chicas pretendidas por James).

Jimmy Shannon y su amigo Billy son socios de una firma de agentes de bolsa. Metidos en una delicada operación financiera, ambos necesitan una gran suma de dinero. Un abogado visita a Jimmy para informarle de que acaba de heredar de su abuelo siete millones de dólares, con la única condición de casarse antes de las 19 horas del día en que cumpla 27 años.

Como ese día es hoy, Jimmy se apresta a pedir a su novia Mary en matrimonio. Ante la cruda exposición de Jimmy, la muchacha le cree interesado tan sólo en el dinero y le rechaza. Para no dejar escapar la fortuna, Jimmy realiza la misma petición a todas las mujeres que conoce, pero en siete ocasiones obtiene la misma negativa por respuesta. Aunque sus peticiones de mano son cada vez más indiscriminadas -incluso llega a declararse a un escocés-, Jimmy fracasa en todas ellas. Poco antes de la hora convenida, se presenta solo en la iglesia y se queda dormido.

Pero su amigo Billy, desesperado ante la posibilidad de perder su sociedad, ha publicado un anuncio en la prensa de la tarde, exponiendo que un joven millonario se casará con la primera mujer que acuda a la iglesia de Broad Street a la hora citada. La respuesta es multitudinaria. Más de quinientas mujeres han respondido a la misiva, y el párroco las despide a todas, diciéndoles que han sido víctimas de una broma pesada. Las despechadas novias persiguen a Jimmy por toda la ciudad y después por el campo. Tras eludir unas peligrosas abejas, atravesar a nado dos riachuelos y lanzarse por una pendiente en la que debe de sortear gran número de rocas, el joven consigue finalmente despistarlas.

Jimmy se ha enterado de que Mary accede a casarse con él y acude a su casa. Pero para cuando consigue llegar, Billy le informa que el plazo ya ha sido superado. Jimmy queda desolado antes de darse cuenta de que el reloj de su amigo está adelantado y de que aún no son las 7 p.m. Disponen de unos pocos minutos, el tiempo justo para contraer matrimonio.

Basándose en una obra teatral de Roi Cooper Megrue, *Las novias enloquecidas,* que ha obte-

nido escasa repercusión en los escenarios, los gagmans habituales de Buster Keaton: Havez, Bruckman y Mitchell, trabajan junto al propio Keaton en el guión del film *Seven Chances*. En él, los guionistas componen sobre la marcha una equilibrada historia con dos premisas como principales pilares argumentales: la premura de tiempo impuesta para el cobro de una herencia y una trepidante persecución final.

La película se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera es una comedia de costumbres, donde se nos van dando a conocer los personajes, y contiene sobresalientes gags como los diferentes tipos de proposiciones-rechazos de los que el joven Shannon es protagonista. A partir de la escena de la iglesia, la cinta adquiere un ritmo desenfrenado, que va progresivamente en aumento hasta el final. A una colosal persecución, en la que varios cientos de mujeres corren tras el infortunado héroe, sigue un peligroso descenso por una colina, donde Keaton debe de sortear un alud de gigantescas rocas, algunas de las cuales, a pesar de ser de cartón-piedra, llegan a alcanzar los cien kilos de peso.

En *Seven Chances,* el personaje de Keaton ve como las circunstancias adversas determinan, una vez mas, su conducta a seguir, y su particular manera de hacer las cosas provoca que el entorno hostil en el que se mueve habitualmente, se vea aquí amplificado. Afortunadamente, el amor, al final, mueve montañas, y entonces hasta el factor tiempo se alía con él.

La película se estrena el 16 de marzo de 1925 en el Capítol Theatre de Nueva York, obteniendo un éxito importante entre el público. Parte de la crítica, sin embargo, la acoge con reservas, considerándola excesivamente larga para su gusto.

Madame Sans-Géne

D: Léonce Perret. **G:** Forrest Halsey, basada en la obra *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou y Émile Moreau. **F:** George Webber. **D.A.:** Herry Menestier. **Ves:** René Hubert. **Ay. D:** Jean Durand. **M:** Hugo Reisenfeld. **P:** Adolph Zukor y J. Lasky para Famous Players-Lasky (Paramount). **Dur:** 111 min. **E:** 17 de abril de 1925. **País:** EEUU.

I: Gloria Swanson (Catherine Hubscher, Mme Sans-Gêne), Emile Drain (Napoleón), Charles De Roche (Lefèbre), Warwick Ward (conde de Neipperg), Arlette Marchai (Caroline, reina de Nápoles), Renne Heribelle (Elizabeth, princesa de Bacciochi), Suzanne Branchetti (Emperatriz Maria Luisa), Denise Lorys (Madame De Bulow), Jacques



Marney (Salvary, ministro de policía), Madeline Guitti (La Roussotte).

Catherine es una bella lavandera de afilada lengua, que cuenta entre sus clientes con un joven lugarteniente llamado Napoleón Bonaparte. La escasa solvencia del militar no preocupa a la lavandera quien, enamorada de Napoleón, incluso sisa para él prendas nuevas de otros clientes. El militar no presta atención a los flirteos de la lavandera, atrapado como está en elevados proyectos.

Al estallar la Revolución, Catherine abraza la causa popular y conoce al apuesto teniente Lefèbre, con quien entabla una relación. Tras un malentendido, ocurrido al esconder Catherine en su dormitorio a Neipperg, un oficial austríaco al servicio de María Antonieta, y que provoca los celos de Lefèbre, Catherine se declara al teniente, y ambos se casan. La muchacha acompaña a su esposo a la guerra, encargándose de atender a los soldados heridos. Napoleón es nombrado emperador y Lefèbre ascendido a mariscal y nombrado duque de Danzing.

Aunque se esfuerza, Catherine no consigue adquirir los modales adecuados a su nueva situación, y se convierte en el blanco de las mofas de la corte. Las intrigas cortesanas contra Catherine animan a Napoleón a organizar una recepción para dejarla en evidencia. La muchacha es incapaz de reprimir el

enfado que le causan las constantes provocaciones de las que es objeto. Napoleón cita a Catherine, dispuesto a defenestrarla, pero ésta le agita ante su cara las viejas cuentas impagadas de la lavandería. Mientras, corren rumores de que Neipperg ha sido visto en el dormitorio de la emperatriz. Catherine contiene al emperador para que no fusile al oficial austríaco, y luego hace que caiga en manos de Napoleón un mensaje, en realidad escrito por la propia Catherine, en el que la emperatriz pide a su padre, el emperador de Austria, que haga volver a Neipperg y que ama a Napoleón. El emperador se cree el ardid, y permite a Catherine seguir casada con Lefèbre.

Basándose en una famosa obra parisina de Victorien Sardou *Madame Sans-Gêne*, que ya había inspirado, entre otros artistas, a André Calmettes un film homónimo en 1911, y a Umberto Giordano la partitura de la ópera en 1915, Forrest Halsey escribe un brillante guión para la película.

Gloria Swanson, tras insistir ante los directivos de la productora, consigue imponer sus tesis y que la Paramount autorice la realización del proyecto en escenarios naturales de Francia y bajo la dirección de un francés. La elección del mismo recae en Leonce Perret, un realizador galo de cierto prestigio en su país, en cuya filmografía destaca *La alondra y el milano (L 'enfant de París*, 1913) y, sobre todo, *Koeningsmark* (1923).

Gracias al apoyo incondicional de las autoridades francesas, se consigue rodar en los lugares históricos donde transcurre la trama. Así, la sala Henri II en Fontainbleu, la biblioteca de Napoleón o la sala de juegos Luis XV desfilan ante nuestros ojos, dotando al film de una autenticidad y grandeza estética, de otro modo inalcanzable.

La firme dirección de Perret, además de darnos una película sólida y llena de situaciones divertidas, consigue extraer de la Swanson su mejor interpretación hasta la fecha. El estado de gracia de la estrella se prolonga fuera de la pantalla, ya que durante la filmación, contrae matrimonio con el marqués Henri de la Falaise, aunque poco después, en un hospital parisino, tiene un aborto que a punto está de costarle la vida.

La película se estrena en el Teatro Rívoli de Nueva York el 17 de abril de 1925, obteniendo unas críticas favorables y un refrendo popular que, aún sin ser el esperado por los productores, coloca a la Swanson en la cima del éxito. Tan privilegiada posición, lleva a la actriz preguntarse, con un tono entre irónico y melancólico, sobre si le queda ya alguna meta por conseguir.

Statchka

La huelga

D: Sergei M. Eisenstein. **G:** Valeri Pletniev, Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov y Colectivo Proletkult. **F:** Eduard Tissé, Vasili Khvatov, Vladimir Popov. **Mon:** Sergei M. Eisenstein. **D.A.:** Vasili Rakhals. **Ay. D:** Grigori Alexandrov, Alexander Levshin, I. Kravchunovski. **P:** Boris Mikhine para Goskino-Moscú Proletkult. **Dur:** 73 min. **E:** 28 de abril de 1925. **País:** U.R.S.S.

I: Maxim Strauch (informador «el Mochuelo»), Grigori Alexandrov (contramaestre), Mikhail Gomorov (obrero), Ivan Klyukvin (militante), Alexander Antonov (otro militante), Judith Glizer (reina de los ladrones), Boris Iurtsev (rey de los ladrones), Ivan Ivanov (jefe de policía), Maksim Strauh (soplón), Misha Mamin.

1ª Parte. En la fábrica, la tranquilidad es sólo aparente. Los obreros de una gran empresa en la Rusia zarista están descontentos, y dispuestos a ir a la huelga. El director de la empresa transmite sus sospechas a altos cargos políticos, y éstos mandan desplegar a sus informadores. Reuniones conspirativas de trabajadores y reparto de octavillas preparan el terreno.

2" *Parte. El motivo de la huelga.* Un obrero, injustamente acusado de robo, se suicida. Este acontecimiento es la chispa que hace estallar el conflicto. Los trabajadores apedrean la fábrica y arrojan a varios jefecillos al río. Las máquinas paran totalmente.

3ª Parte. La fábrica paró. En un bosque vecino los obreros reunidos deciden sus reivindicaciones: jornada de 8 horas, buen trato y aumento salarial del 30%. La policía carga contra los asamblearios. Tras examinar las peticiones, la administración las considera inaceptables.

4ª Parte. La huelga se prolonga. El hambre se adueña de los hogares de los huelguistas. Los informadores salen a la calle disfrazados para vigilar y fotografiar a los cabecillas. Uno de éstos es apaleado por la policía y, al final, acaba delatando a otros compañeros.

5ª Parte. La provocación. La policía recluta a unos pordioseros, cuyo jefe es conocido como «el Rey», para actuar como provocadores. Estos se mezclan entre los huelguistas e incendian una fábrica de vinos. Los obreros observan su presencia y deciden marcharse, pero son cercados con chorros de agua por los bomberos. Los cabecillas son capturados.

6ª Parte. La liquidación. Se envían tropas al barrio fabril. El distrito es brutalmente reprimí-

do. Tras su paso, queda un campo cubierto de cadáveres.

A sus 25 años, Sergei Mikhailovitch Eisenstein, decepcionado por la puesta en escena de su última obra teatral, decide pasarse al cine. Con un bagaje artístico interesante, las teorías cinematográficas soviéticas imperantes y una ilimitada capacidad creativa, Eisenstein acomete la realización de *Statchka,* con la que pretende rendir un homenaje a la clase obrera en su lucha contra el capital, mantenida durante los años de la Rusia zarista.

Prescindiendo de toda individualidad, Eisenstein no presenta en la historia ningún personaje importante, concediendo enteramente el protagonismo del relato a los huelguistas como colectivo. Tampoco son analizadas en profundidad las causas que motivan el conflicto, que no interesan. Con esta intencionada desinformación y a través de la simplicidad argumental y la tipificación de personajes, el realizador trata de evitar cualquier lastre que la razón pudiera causar a los sentidos.

La conceptualización ideológica del film permite a Eisenstein centrar en las imágenes toda su fuente de motivación. El realizador se nos revela, en *Statchka,* como un virtuoso en el manejo de la cámara y el montaje, lo que le permite ofrecer, mediante metáforas, planos alegóricos y paralelismos simbólicos, una riquísima sinfonía visual de un frenesí sin precedentes. Desarrollando de manera radical la idea del llamado *montaje de atracciones* -como cuando yuxtapone imágenes de la masacre en el barrio obrero con la matanza de un toro-, Eisenstein consigue concentrar en el espectador toda la fuerza brutal de ambos motivos y generar en éste una imagen nueva, resultado de las anteriores. El realizador logra reflejar en *Statchka* su nuevo concepto de cine, con lo cual contribuye a ampliar notablemente los límites del lenguaje cinematográfico existentes.

La película se estrena el 1 de febrero de 1925 en Leningrado. Aunque en la URSS la película plantea cierta polémica, en Europa, sin embargo, es recibida con entusiasmo, que la lleva incluso a recibir un premio en la Exposición Universal de París.

Diagonal Symphonie

Sinfonía diagonal

D: Viking Eggeling. **G:** Viking Eggeling (desfile de dibujos abstractos). **F:** Viking Eggeling. **Mon:** Viking Eggeling. **P:** Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 8 min. **E:** 9 de mayo de 1925. **País:** Alemania. **I:** Dibujos animados.

Sobre un fondo negro aparecen formas abstractas blancas, que a modo de anuncios fosforescentes, se encienden y luego se difuminan. Tales formas, que se mueven mediante oscilaciones y modulaciones, van progresivamente haciéndose más complejas, llegando a adquirir una estética mucho mas abigarrada a lo largo de la obra.

En un principio se exhiben estructuras lineales, compuestas por elementos rectos, semejantes al boceto de un arpa o un peine deformado. Otras formas más pequeñas, con aspecto de corchetes, aparecen en pantalla descentradas y dispuestas en diagonal.

Manteniendo su morfología dentada, las estructuras se ven enriquecidas por el nuevo trazado que las domina: la línea curva. Esta estética impone un grupo más estilizado.

Las figuras son cada vez más elaboradas y, de una manera rítmica, las formas van modificándose mediante ramificaciones



que surgen de una estructura ya existente, mientras otras desaparecen de la matriz. Esta es, asimismo, cambiante y desaparece también dejando que una nueva parte de la estructura realice su función.

Llegado a un punto, todas las variaciones descritas se articulan simultáneamente, hasta conformar un espléndido conjunto complejo y armónico, que parece estar dotado de relieve y cuyas piezas modifican continuamente sus colores en una amplia tonalidad de grises.

Tras la profusión de formas complejas, vuelven a aparecer en pantalla los elementos iniciales para, desprovistos de toda ampulosidad y con la misma suavidad que mostraron inicialmente, poner punto final a la sinfonía diagonal.

Las preocupaciones pictóricas del artista sueco Viking Eggeling le llevan a efectuar numerosas investigaciones en dicho terreno. De su amistad con el también pintor alemán Hans Richter va a derivarse una importante colaboración durante más de dos años. Tras el frustrado intento de llevar al cine sus trabajos con el rodillo, Eggeling se plantea un nuevo proyecto: *Diagonal Symphonie*, con la que finalmente verá cumplido su objetivo. Realizado en Berlín entre 1921 y 1924, el film va a necesitar de tres años de trabajo para su conclusión, y representa el primer intento de animación abstracta a nivel cinematográfico.

El cine imperante, como arte nuevo, ha buscado en la literatura y en el teatro el substrato del que, por su pasado inexistente, carece. En un intento de aprovechar al máximo las posibilidades que ofrece el medio cinematográfico, Eggeling abre una nueva vía, utilizando la pintura como alternativa artística. Si bien desde principios de siglo, diferentes artistas han intentado liberar al cine de la esclavitud de la narración, es el pintor sueco el primero en expresar en imágenes el movimiento puro.

Los elementos básicos y las formas simples son animadas mediante un proceso rítmico. Dichos componentes aparecen tan ligados al arte musical, que acaban confiriendo al experimento los modos de una bella sinfonía muda. En ella, las notas serían sustituidas por el grafismo y el minucioso estudio al que son sometidos los intervalos de tiempo lo hacen equiparable a la más académica de las melodías. El ritmo de adagio, en la que nos es presentada finalmente la obra, resulta de un esfuerzo del realizador para favorecer su asimilación.

La película se estrena en Berlín el 9 de mayo de 1925, provocando los elogios de la crítica y numerosas reacciones en los medios artísticos, entre ellas la de Niklos Bandi, el grupo

dadaísta *Noviembre* y la revista *De Stijl*. Desgraciadamente, Eggeling no va tener tiempo de comprobar la repercusión futura de su experimento, ya que muere el 19 de mayo de 1925; tan sólo unos días después de que su film haya visto la luz.

Die Freudlose Gasse
Bajo la máscara del placer / La calle sin alegría

D: Georg Wilhelm Pabst. **G:** Willy Haas, Georg W. Pabst, basado en la novela de Hugo Bettauer. **F:** Guido Seeber, Kurt Oertel, Walter Robert Lach. **Mon:** Georg W. Pabst, Anatole Litvak, Marc Sorkin. **D.A.:** Hans Sohnle, Otto Erdmann. **Ay. D:** Mark Sorkin. **P:** Hirschel Sotar para Sofar Filmproduktion, Berlín. **Dur: 115** min. **E:** 18 de mayo de 1925. **País:** Alemania.

I: Greta Garbo (Grete Rumfort), Asta Nielsen (Maria Leschner), Einar Hanson (Teniente Davy), Werner Krauss (El carnicero Josef Geiringer), Jaro Fürth (Josef Rumfort), Agnes Erterhazy (Regina Rosenow), Waleska Gert (Señora Greifer), Robert Garrison (Alfonso Cañez), Loni Nest (Mariland), Max Kohlhase (Leschner).

Viena, tras la Gran Guerra. En la sórdida calle Melchior, el carnicero Josef Geiringer abusa de la necesidad de sus clientas, exigiendo que las más bellas le paguen con sus favores. En otra zona del barrio, la señora Greifer explota el hotel Merkel, un tugurio clandestino.

Entre las mujeres que guardan cola en la carnicería se encuentran Greta Rumfort y Marie Leschner. Greta es una mecanógrafa, hija de unos burgueses venidos a menos. Marie cae en las garras de la señora Greifer para conseguir el dinero que necesita su novio Egon para beneficiarse de una especulación bursátil. Mientras se deja seducir por Alfonso Cañez, Marie descubre en otra habitación a Egon con otra mujer, Lía, a la que estrangula.

Greta se ve obligada a abandonar su trabajo cuando su jefe intenta seducirla y poco después su padre pierde todo su dinero en la bolsa; desesperada Greta acude a ver a la señora Greifer. Marie, ya convertida en amante de Cañez, acusa a su novio del asesinato de Lía, pero más tarde, presa de remordimientos, confiesa la verdad a la policía. Greta, a punto de caer en la prostitución, es rescatada en el último momento por su padre y por el lugarteniente Davy, un oficial de la Cruz Roja Americana, que ha estado alquilado en su casa y se ha enamorado de ella.

Las gentes del barrio, hartas de tanta injusticia, apedrean el

hotel Merkel y después descargan sin piedad sus iras sobre Josef, que se ha negado a dar carne a una mujer para su hijo.

El tercer film de Georg W. Pabst está basado en un serial por entregas de Hugo Bettaver y cuenta la historia de un barrio pobre vienés durante la postguerra, cuyas gentes se ven empujadas a situaciones límite para poder subsistir. En el film confluyen las dos corrientes cinematográficas más importantes de la década en Alemania. La realista, que se torna aquí más social que visual, y la expresionista, que no necesita esta vez de artificios decorativos para mostrarnos la monstruosidad.

Tras la Viena fílmica se adivinan perfectamente los rasgos de una sociedad alemana presa de una inflación galopante. Todo ese mundo en putrefacción, dominado por el dinero, la especulación, los abusos de poder, y las desigualdades sociales, nos es mostrado en la película con gran nitidez, revelando el buen pulso de su realizador, narrador contundente y observador distante e imparcial, cuya fuerza, paradójicamente, radica en el descreimiento que le provoca todo cuanto le rodea.

La interpretación resulta excepcional, y tanto Greta Garbo, la joven actriz sueca que viene de rodar en Estocolmo su primera película a las órdenes de Stiller, como Asta Nielsen, perfecta en su hermético papel de mantenida, demuestran hasta qué punto Pabst es un gran director de actores. Marlene Dietrich, contrariamente a lo afirmado por muchos especialistas, no aparece entre las mujeres que guardan cola en la carnicería. Se le confunde con Herta von Walther, con quien la Dietrich guarda gran parecido.

Para su estreno el 18 de Mayo de 1925 en el Mozartsaal de Berlín la censura elimina diversas escenas del film. Aún así, es bien acogido. Poco después en París, la película constituye un gran acontecimiento.

Tratando de consolidar el impacto producido por Greta Garbo en EEUU y de resaltar su papel, la actuación de Asta Nielsen, para la distribución de la película en el país del dolar, es sustancialmente recortada.

The Gold Rush

La quimera del oro

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin, Jim Tully. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt. **Mon:** Harold McGhan. **D.A.:** Charles D. Hall. **Ay. D:** Chuck Reisner, Eddie Sutherland,



Harry d'Abbadie d'Arrast. **M:** Carl Elinor. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 120 min. **E:** 26 de junio de 1925. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Mack Swain (Big Jim McKay), Tom Murray (Black Larsen), Georgia Hale (Georgia), Betty Morissey (amiga de Georgia), Malcolm White (Jack Cameron), Henry Bergman (Hank Curtis), Joan Lowell (amiga de Georgia), John Rand (prospector), Albert Austin (otro prospector).

A la larga hilera de buscadores de oro que trepan por el paso de Chilkoot intenta unirse Charlot. Una tormenta de nieve conduce al vagabundo hasta la cabaña de Blak Larsen, un fuera de la ley. Hasta allí llega también Big Jim McKay, otro buscador que acaba de encontrar un filón de oro. Tras una fuerte disputa, Blak los acepta en su cabaña. El hambre y el azar hacen que Larsen salga en busca de provisiones. Charlot y Big Jim se ven obligados a ingerir un viejo zapato. McKay, presa de una alucinación, ve al vagabundo convertido en pollo e intenta comérselo. La aparición de un oso resuelve su situación y ambos se separan.

Big Jim acude a su mina, pero ésta ha sido descubierta por Larsen tras matar a dos policías. El bandido golpea a Big Jim dejándole sin sentido, y en su huida se despeña en un alud.

Charlot llega a la taberna de una de tantas ciudades construidas durante la fiebre del oro. Allí conoce a Georgia, una prostituta, y se enamora de ella. Para gastar una broma al vagabundo, Georgia acepta su invitación a cenar el día de fin de año, pero luego no acude.

Big Jim, que ha perdido la memoria, encuentra a Charlot y lo hace su socio, pidiéndole que le ayude a encontrar el yacimiento. Tras estar ambos a punto de caer por un precipicio, consiguen su objetivo.

Como multimillonarios, los dos amigos viajan en barco con destino a América. Charlot consiente en volver a vestirse de vagabundo para la prensa. Georgia, que viaja en tercera clase, intenta ayudarle creyéndole un polizón.

Aclarado el malentendido, los dos se besan para una foto. Charlot ya ha decidido hacerla su mujer.

1 ras el fracaso económico de *A Woman of Paris,* Chaplin vacila durante un tiempo buscando el tema para su próximo film. Finalmente le inspira la visión de unas imágenes estereoscópicas mostrando una larga hilera de buscadores de oro que trepan a lo largo del desfiladero de Chilkoot, así como una lectura acerca de la expedición de Donner a California en 1884, de la que parte de sus integrantes, perdidos en una tormenta de nieve, consiguen sobrevivir a base de prácticas caníbales. Rodeado de colaboradores, trabaja durante un año en el argumento de la película, que ha de titularse *The Lucky Strike,* y comienza su filmación sin tenerlo ultimado.

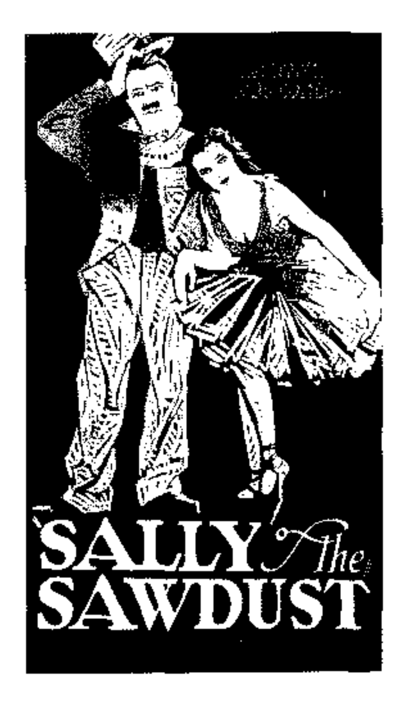
Para el papel femenino, Chaplin, ya separado artísticamente de Edna Purviance, ha seleccionado a Lita Grey, y tras meses de rodaje, el embarazo de la actriz obliga al cómico a sustituirla y a convertirla en su esposa. Gregoria Hale se hace cargo del papel, pero todo ello hace que el coste, al final, se eleve a casi un millón de dólares. En *The Gold Rush,* título definitivo de la película, el realizador recupera al «Vagabundo» y enriquece su figura como nunca hasta ahora. Para enfrentarlo en solitario a un mundo hostil, le dota de una envergadura trágica, sus sentimientos son más fuertes y su frustración casi una constante. Situado en plena fiebre del oro, la línea argumental permite impregnar al film de elementos de la épica americana, magistralmente reflejados en todo él, y ejemplarizados en la espectacular escena del desfiladero rodada en escenarios naturales de las Montañas Rocosas. Así mismo Chaplin, en plenitud creativa, dota a la película de gags antológicos, como la secuencia de la ingesta de los cordones-espagetis o la de la cabaña al borde del precipicio. Lo cómico y lo dramático se integran entre sí a lo largo de todo el film de una manera perfecta. Chaplin, no podía ser otro, ha vuelto a conseguirlo.

La película se estrena en el Egyptian Theatre de Hollywood el 26 de Junio de 1925 con un éxito clamoroso, que se confirma el 15 de agosto en el Mark Strand Theatre de Nueva York y de ahí a todo el mundo. Recauda en dos años más de cinco millones de dólares. A partir de entonces comienza a hablarse de Charles Chaplin como de un genio.

Sally, of the Sawdust

Sally, la hija del circo

D: David Ward Griffith. **G:** Forrest Halsey, basado en la obra *Poppy* de Dorothy Donnelly. **F:** Harry Fischbeck, Hal Sintzenich. **Mon:** James Smith. **D.A.:** Charles M. Kirk. **Ay. D:** Erville Alderson, Frank Walsh. **P:** David W. Griffith para Paramount. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 104 min. **E:** 2 de agosto de 1925. **País:** EEUU.
I: W.C. Fields (profesor Eustace McGargle), Carol Dempster (Sally). Alfred Lundt (Peyton Lennox), Effie Shannon (Señora Foster), Erville Anderson (juez Foster), Glenn Anders (León, el acróbata), Charles Hammord (Lennox), Roy Applegate (detective), Florence Fair (Señora Vinton), Marie Shotwell (mujer de sociedad).



Sally es una joven huérfana, cuyo único hogar es la carpa del circo. Ayuda en un espectáculo de juegos malabares al profesor Eustace McGargle, a quien la madre de Sally la confió al morir. La muchacha ya es toda una mujer y es asediada por León, un funambulista, al que la intervención del profesor impide culminar su fechoría. McGargle se vale de su habilidad con los juegos de mano para estafar al público, lo que ocasiona una pequeña trifulca. Semanas después, sin dinero, el profesor cree llegado el momento de llevar a Sally ante su auténtica familia. Tras un accidentado viaje en tren llegan a Green Meadow. En una panadería, el profesor casi se abrasa al pretender descansar metido dentro de un horno.

McGargle y Sally acuden a un carnaval para huérfanos que ha organizado la pudiente familia Lennox, cuyo hijo Peyton se interesa por Sally. Al día siguiente, el profesor y la muchacha acuden a la casa del juez Foster, pero éste, sin mediar explicación, los expulsa de su propiedad. McGargle tranquiliza su conciencia pensado que Sally

será más feliz sin conocer que el juez es, en realidad, su abuelo. Puesto bajo vigilancia, McGargle es sorprendido poniendo en práctica sus juegos habituales y arrestado. Con su intervención, Sally consigue que el profesor logre escapar, pero es detenida acusada de complicidad.

Durante el juicio, la chica no sabe responder a las preguntas del juez Foster acerca de la identidad de sus padres, identificando a ambos con McGargle. La llegada en el último momento del profesor desvela el misterio y ambos son absueltos. Tiempo después, McGargle, convertido en un importante corredor de fincas, se pasea en coche acompañado de los enamorados, Sally y Peyton, y de sus respectivas familias.

A estas alturas, cuando el genio de Griffith parece haberse agotado, el realizador decide abandonar la United Artists, la empresa de la cual él es cofundador, para firmar un contrato como director de plantilla de la Paramount por 250.000 dólares. Aunque puede parecer una concesión parcial hacia los gustos del público, Griffith acepta dirigir *Sally, of the Sawdust,* basada en la comedia musical *Poppy* de Dorothy Donnelly que, interpretada en los escenarios por el cómico William Claude Fields, ha constituido un gran éxito teatral.

La elección de Fields para recrear el papel de McGargle en la película va a dar lugar a la confluencia en la misma de dos universos totalmente antagónicos. Al conservadurismo, sentimentalismo y poder moralizante de Griffith, va a oponerse el egoísmo, mezquindad, cobardía y gracia natural del personaje representado por Fields. Por su parte, el director flaquea al desarrollar la historia, que muestra lapsos de tiempo incomprensibles, y donde un buen número de los toques melodramáticos están introducidos de manera un tanto forzada, resultando difíciles de digerir. Afortunadamente, la estrella del «Follies» y su bigote postizo se adueñan de la película y gana a Griffith en su pulso particular -queda bien patente, por la forma en que la cámara se fija en ella, que el realizador quería otorgar el protagonismo a su protegida Carol Dempster-, otorgando al film una frescura de la que, de otro modo, carecería.

La película se estrena el 2 de agosto de 1925 en el Strand Theatre de Nueva York, siendo bien acogida por crítica y público, lo que llega a hacer presagiar una nueva resurrección del realizador que nunca llegará a producirse. En 1936 Fields, de la mano de A. Edward Sutherland, repetirá su papel en una nueva versión cinematográfica, esta vez sonora, pero inferior en calidad al original mudo.

The Unholy Three

El trío fantástico

D: Tod Browning. **G:** Waldemar Young, basado en un relato de Clarence Aaron *Tod* Robbins. **F:** David J. Kesson. **Mon:** Daniel J. Gray. **D.A.:** Cedric Gibbons, Joseph Wright. **P:** Tod Browning Production para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 69 min. **E:** 2 de agosto de 1925. **País:** EEUU.
I: Lon Chaney (Echo, el ventrílocuo / Granny O'Grady), Mae Busch (Rosie O'Grady), Victor McLaglen (Hércules), Harry Earles (Tweedledee), Matthew Betz (Regan), Matt Moore (Hector MacDonald). Edward Connelly (Juez), William Humpheys (abogado defensor), John Merkyl (Jeweler), Charles Welleslcy (John Arlington).



El trío de feriantes que componen el ventrílocuo Echo, el forzudo Hércules y el enano Tweedledee no desaprovecha ocasión alguna para poner en práctica sus tretas y conseguir dinero fácil. Mientras ejecutan sus habilidades circenses, la joven Rosie O'Grady, en complicidad con ellos, se encarga de aligerar los bolsillos de los incautos espectadores.

Una noche, Echo expone a sus dos compañeros un plan, consistente en utilizar un negocio como tapadera de sus tropelías, en el convencimiento de que les reportará a los tres, importantes beneficios. Se trata de una pajarería, regentada por una dulce abuelita y su niñito -en realidad Echo y Tweedledee disfrazados-, en la cual los estafadores venden loros mudos haciéndolos pasar por parlantes, gracias al particular don de Echo. Su apariencia cándida, les permite introducirse en las casas de los acaudalados compradores sin levantar sospecha y robarles con facilidad. Como contable de la tienda, los estafadores han contratado al inocente Héctor MacDonald, un joven que, poco a poco, se ha ido enamorando de Rosie.

En una de sus múltiples fechorías, Hércules y Tweedledee son sorprendidos por el dueño de la casa, el millonario John Ar-

lington, al que asesinan. Los estafadores hacen recaer las sospechas de la policía en Héctor, el cual es detenido. Mientras el juicio contra el contable tiene lugar, Rosie, también enamorada de Héctor, suplica a Echo que le salve la vida y ella, a cambio, corresponderá al amor del ventrílocuo. Presentándose en el juicio, Echo refiere los hechos ante el jurado, dejando a Héctor libre de sospecha y consiguiendo, él también, salir en libertad. Huidos en una cabaña de la montaña, Hércules y Tweedledee son presa de su propia codicia. El forzudo es muerto por un gorila mientras que el enano es capturado por la policía. En aras de la felicidad de Rosie, Echo la desliga de su juramento y la muchacha puede ahora correr a los brazos de Héctor.

Desde su consagración en el mundo del cine, interpretando al falso inválido Frog en *El milagro (The Miracle Man,* 1919), Lon Chaney interviene en más de 25 películas, algunas tan importantes como *El jorobado de Notre-Dame (The Hunchback of Notre-Dame,* 1923) o *El que recibe el bofetón (He who Gets Slapped,* 1924), trabajando con realizadores de la talla de Loane Tucker, Maurice Tourneur o Victor Sjöström. Pero, de entre todos ellos, ninguno como Tod Browning sabe explorar el lado más oscuro y morboso de Chaney.

The Unholy Three es una historia desarrollada en los ambientes de feria, que supone la cuarta colaboración entre Browning y Chaney. En tal marco, el realizador pone en liza una variopinta «galería de monstruos»: el ventrílocuo que se disfraza de abuelita, el enano que se hace pasar por un bebé y el forzudo de circo. El extravagante universo de Browning se ve, de esta manera, enriquecido por la multiplicidad de caracteres deformes presentes en la obra. Todo este «mundo macabro» se beneficia del excelente pulso narrativo del realizador y en él se combinan, a la perfección, elementos melodramáticos y moralizantes junto a toques humorísticos.

La película posee dos excepcionales momentos de suspense: la escena en la que un policía se entretiene con un elefante de juguete, en el que la banda esconde la joya robada, y la del juicio, en la que acusado y abogado, manosean repetidamente un papel antes de descubrir que contiene la confesión de Echo que demuestra su inocencia. El tratamiento maestro dado por Browning a ambas, resulta escalofriante y claramente adelantado a su tiempo. El film cuenta, además, con las excelentes interpretaciones, tanto de Lon Chaney, travestido y maquillado, como de Harry Earles, que da vida al malvado enano. Ambos componen una de las parejas

cinematográficas más insólitas de toda la historia del cine, la de la abuela *Chaney* y su nieto *Earles.*

El film se estrena el 2 de agosto de 1925 en el Capítol Theatre de Nueva York. En 1930 Chaney volverá a interpretar al protagonista en un *remake* de esta obra. Bajo la dirección de Jack Conway, será la primera y última película sonora del actor, que muere poco después víctima de un cáncer de garganta.

The Merry Widow
La viuda alegre

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim, Benjamin Glazer, basado en la opereta *Die lustige Witwe* de Leo Stein y Victor León. **F:** Oliver T. Marsh, William H. Daniels, Ben Reynolds, Ray Rennaban (secuencia en Technicolor). **Mon:** Frank E. HulI, Margaret Booth. **D.A.:** Cedric Gibbons, Richard Day, Archie Hall. **Ves:** Erich von Stroheim, Richard Day. **Ay. D:** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **M:** David Mendoza.



William Axt, según la partitura de Franz Lehar. **R:** Marian Ainslee. **P:** Irving Thalberg para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 111 min. **E:** 26 de agosto de 1925. **País:** EEUU.
I: Mae Murray (Sally O'Hara), John Gilbert (príncipe Danilo Petrovich), Roy D'Arcy (príncipe Mirko), Tully Marshall (barón Sadoja), Josephine Crowell (reina Milena), George Fawcett (Nikita I, rey de Montecario), Albert Conti (adjunto de Danilo), Wilhelm von Brincken (ayuda de cámara de Danilo), Sidney Bracey (lacayo de Danilo), Don Ryan (adjunto de Danilo).

Marsovia. Tras realizar unas maniobras militares con sus tropas, el apuesto príncipe Danilo y su primo, el príncipe heredero Mirko, se detienen en un albergue a descansar. Hasta allí llega también Sally O'Hara, una bailarina de variedades, que despierta el interés de ambos príncipes.

Los dos primos, acompañados del barón Sadoja, un viejo degenerado, asisten a una representación de Sally en el teatro. La joven consigue esquivar las atenciones de Mirko y se cita con Danilo en un burdel. En la fiesta que allí tiene lugar Sally está a punto de sucumbir ante Danilo, cuando son descubiertos por Mirko y otros invitados. Para salvar su honor, Danilo anuncia que se casara con Sally, pero el príncipe es convencido de la inconveniencia de su decisión y deja plantada a la novia. Sally, despechada, acepta casarse con el barón Sadoja, poseedor de una gran fortuna. Durante la noche de bodas, el barón sufre un ataque de apoplejía, muriendo meses después. Sally se marcha a París.

Danilo es enviado a la capital francesa con la idea de que la «fortuna Sadoja» vuelva a Marsovia, pero él ignora el contenido de su misión. En el baile de la embajada Sally le acusa de ser un cazadotes. Al confirmar el hecho, Danilo se dedica a emborracharse. Mirko aparece dispuesto a conquistar a Sally, pero ésta le rechaza. Furioso, Mirko sospecha que Danilo mantiene relaciones con ella, y le reta a duelo, en el curso del cual, Mirko hiere a Danilo.

En Marsovia el rey ha muerto. Mirko regresa para presidir el cortejo fúnebre y es asesinado por un fanático. Danilo es ahora el heredero y marcha junto a Sally en el desfile de su coronación.

Tras la negativa experiencia que ha supuesto *Avaricia (Greed* 1924), tanto por la mutilación de la película como por el posterior varapalo de la crítica y público, Erich von Stroheim acepta realizar de encargo el film *The Merry Widow,* basado en una artificiosa opereta de Victor León y Leo Stein. La película plantea de inicio dos serios problemas al realizador: por un lado, el acaramelado argumento, que obliga a

Stroheim a renunciar a las tesis realistas presentes en su obra previa y, por otro, tener que trabajar con dos superestrellas: Mae Murray y John Gilbert, algo de lo que el realizador siempre ha huido en su ánimo de modelar a los actores a su antojo. Con ironía, Stroheim justifica su actitud en la necesidad de dar de comer a sus hijos.

El realizador, sin embargo, no se resigna y con habilidad intenta recuperar para la película todo su universo. Utilizando sólo el esqueleto del libreto, comienza a edificar sobre él. Al romanticismo original opone Stroheim el sexo y el dinero, y los escarceos amorosos de la obra son sustituidos por orgías a gran escala. Así mismo, el personaje masculino principal es desdoblado en dos, uno de los cuales resulta ser un depravado de la peor especie. Y, fiel al espíritu renovador que alienta la versión cinematográfica, Stroheim remata su obra con un toque muy personal: convierte a la protagonista femenina en prostituta.

El rodaje está lleno de incidentes: las notas de histrionismo de Mae Murray, los rumores de que Robert Z. Leonar, marido de la actriz, se hará cargo de la realización del film, el puñetazo que Mayer propina a Stroheim durante una discusión, la fractura de una pierna del director y el despido temporal de Stroheim con su rápida readmisión, por destacar los más importantes.

La película, que se estrena el 25 de Agosto de 1925 en el Embassy Theatre de Nueva York, obtiene un gran éxito, que acabará por resarcir al estudio -ya fusionado con la Metro Goldwyn-Mayer- de las pérdidas de *Greed*. Lo cual, paradójicamente, va a darle a Stroheim una gran reputación como director de estrellas.

The Rat
La rata

D: Jack Graham Cutts. **G:** Graham Cutts, basado en una obra de David L'Estrange (Ivor Novello, Constance Collier). **F:** Hal Young. **D.A.:** Charles W. Arnold. **P:** Michael Balcon para Gainsborough W & F. **Dis:** Artlee. **Dur:** 7.323 pies. **E:** 6 de septiembre de 1925. **País:** Gran Bretaña.

I: Ivor Novello (Pierre Boucheron), Mae Marsh (Odile Etrange), Isabel Jeans (Zelie de Chaumet), Robert Scholtz (Herman Stetz), Esme Fitzgibbons (Madeleine Sornay), Hugh Brook (Paul), James Lindsay (detective Caillard), Iris Grey (Rose), Marie Ault (Mere Colline), Julie Suedo (Mou Mou).

Las calles y tabernas parisinas constituyen el territorio habitual de un simpático apache llamado Pierre Boucheron, popularmente conocido como «la Rata». El ratero centra su interés en las personas adineradas, a las cuales hace víctimas de sus robos como base para su subsistencia. Además, su natural apostura provoca en las mujeres una magnética atracción que lo hace irresistible para ellas, y de lo cual Pierre sabe sacar provecho. La única mujer por la que siente auténtico respeto es Odile Elrange, una virginal muchacha que, tras ser abandonada, fue recogida por Pierre en su humilde vivienda.

Un día, «la Rata» conoce a Zelie de Chaumet, una mujer de alta posición social que, hastiada de su vida monótona, se ha acercado a conocer el mundo sórdido y vulgar de los desarrapados. Zelie se siente enseguida atraída por Pierre. El amante de Zelie, Herman Stetz, posa a su vez sus ojos en la candida Odile. Para conseguir sus pérfidos propósitos, Stetz obliga a Zelie a citarse con Pierre en su apartamento y así tener el camino libre. Cuando Stetz se encuentra a solas con Odile, trata de violarla. La joven se defiende y le suplica piedad apoyándose en una imagen de la Virgen María. Pierre llega a la vivienda casi en el último momento, pero todavía a tiempo de evitar que Stetz culmine su atrocidad. En la lucha, «la Rata» apuñala al degenerado hasta darle muerte.

Para proteger a Pierre, Odile se confiesa responsable del asesinato ante la policía y es detenida. En el juicio, la muchacha es absuelta, al ser considerada su acción como un acto de legítima defensa. Odile es puesta en libertad y entonces Pierre comprende que ha estado siempre enamorado de ella.

En *The Rat* se dan cita dos de los más reputadas personalidades de la cinematografía británica del momento, Graham Cutts e Ivor Novello. Si el primero cuenta en su haber con realizaciones tan importantes como *Flames of Passion* (1922), *Wornan to Woman* (1923), y *The Blackguard* (1924), Novello, por su parte, es un popular actor, compositor y dramaturgo que ha llegado trabajar a las órdenes de Griffith en *The White Rose* (1923).

La película está basada en un pieza teatral del propio Novello, de gran éxito durante la temporada anterior en los escenarios londinenses. Este «grueso» melodrama romántico es suavizado por Cutts en su pase a la pantalla. El director no sólo consigue restringir los excesos folletinescos del guión, sino que además realiza una imaginativa apuesta visual. El hábil empleo de cámara móvil por Hal Young, permitirá el seguimiento de la acción,

lo que unido al gran sentido de la imagen del realizador británico y a la atmósfera parisina creada por el director artístico Charles W. Arnold, concede a la película una estética notable.

Mientras el personaje interpretado por Ivor Novello -el del ladrón francés Pierre Boucheron- adolece de una estilización excesiva, a la que, por otra parte, el actor ya nos tiene habituados, su partenaire Mae March, pese a encontrarse enferma durante casi todo el rodaje, nos ofrece un excelente trabajo, sensible y emotivo.

El film obtiene un enorme éxito en Gran Bretaña, lo que va a propiciar la aparición de dos continuaciones, *El triunfo de la rata (The Triumph of the Rat,* 1926), y *El retorno de la Rata (The Return of the Rat,* 1929), ambas dirigidas por Cutts e interpretadas por Novello, y con Isabel Jeans como actriz principal. En Estados Unidos, sin embargo, por culpa de una distribución deficiente, el film va a pasar desapercibido.

The Phantom of the Opera
El fantasma de la ópera

D: Rupert Julian, Edward Sedgwick (sólo las escenas finales). **G:** Raymond L. Schrock, Elliott J. Clawson, basado en la novela de Gaston Leroux. **F:** Virgil Miller, Dan Hall, Milton Bridenbecker, Charles van Enger (con secuencias en Technicolor). **Mon:** Edward Sedgwick, Maurice Pivar. **D.A.:** Charles D. Hall, Ben Carré. .**M:** David Broekman. **R:** Tom Reed. **P:** Carl Laemmle para Universal-Jewel. **Dur:** 101 min. **E:** 6 de septiembre de 1925. **País:** EEUU.
I: Lon Chaney (Erik, «el Fantasma»), Mary Philbin (Christine Dade), Norman Kerry (Vicente Raoul de Chagny), Arthur Edward Carewe (Ledoux), Snitz Edwards (Florine Papillon), Jhon Sainpolis (conde Philip de Chagny), Mary Fabian (Carlotta), Virginia Pearson (madre de Carlotta), Gibson Gowland (Simon), Edith Yorke (Mamá Valerius).

Los nuevos propietarios de la Ópera de París sonríen al enterarse de los rumores que apuntan la existencia de un fantasma en el teatro. Sin embargo, un empleado, Joseph Buquet, asegura haber visto a un ser infernal sin nariz.

La madre de la diva Carlotta muestra, indignada, a los directores una carta dirigida a su hija por el supuesto fantasma, en la que éste amenaza a la artista si sale a escena en la próxima representación. Una súbita enfermedad de Carlotta hace que

Christine le sustituya en el papel de Margarita en *Fausto,* obteniendo un gran éxito. Cuando Carlotta vuelve recuperada a los escenarios, la gran lámpara central del teatro cae aplastando a varios espectadores en mitad la representación. Con el rostro cubierto con una careta, «el Fantasma» se presenta ante una embelesada Christine y la conduce por el lago subterráneo hasta su escondite. Allí le cuenta su historia: se llama Erik y sólo por su amor podrá redimirse. Desoyendo la advertencia del «Fantasma», la joven descubre su rostro, viéndolo en toda su fealdad. Sólo tras la promesa de la joven de que no volverá a ver a su novio, Raoul de Chagny, «el Fantasma» la deja marchar.

Faltando a su palabra, en el baile de Máscaras, Christine vuelve a ver a Raoul. La asustada joven informa a su novio de lo sucedido y le pide que la saque de allí. Pero «el Fantasma», disfrazado de Muerte Roja, consigue raptar a Christine durante la representación. El empleado Joseph Bouquet aparece ahorcado y su hermano Simón jura vengarse. Raoul y un policía secreto se adentran en los subterráneos y llegan al escondite del «Fantasma». Éste, al descubrirlos, eleva la temperatura de la estancia donde se encuentran con el fin de matarlos. La intercesión de Christine, que le promete doble-



garse a los deseos del «Fantasma», salva la vida de Raoul.

La multitud, guiada por Simón Bouquet, desciende a las catacumbas en busca del «Fantasma». Éste huye con la joven en un coche de caballos pero, en una violenta maniobra, Christine sale despedida del carruaje. Raoul la encuentra. Mientras, el «Fantasma» es alcanzado y apaleado por la muchedumbre y luego arrojado al Sena.

El realizador americano de origen neozelandés Rupert Julian salta a la fama al ser elegido por Irving Thalberg para terminar la película *Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida*

(*Merry-Go-Round,* 1923). El film había sido comenzado por Erich von Stroheim, pero su actitud derrochadora provocó su despido fulminante. Tras el gran éxito que logra alcanzar la película Julian intenta, de manera un tanto hipócrita, monopolizar los méritos del film que, si bien resultan incuestionables, se deben fundamentalmente al mantenimiento del estilo originalmente marcado por Stroheim.

La Universal concibe desde el primer momento la adaptación a la pantalla de la obra de Gaston Leroux *El fantasma de la Opera* como una superproducción, y prueba de ello son las monumentales construcciones, réplica del Teatro de la Opera de París, que se llevan a efecto. A la grandiosidad decorativa de la película se une la aparatosidad interpretativa de la que Lon Chaney hace gala en su personaje, haciéndolo funcionar a la perfección. Además, tras su monstruosa envoltura, el actor logra trasmitir todo el complejo y vehemente mundo interior del fantasma, aún mas espeluznante.

Con objeto de asegurar el éxito de la película y resarcirse de su elevado costo, la Universal exige a Julian un final espectacular. Ante su negativa, la compañía se ve obligada a contratar a Edward Sedgwick, que es quien filma las escenas finales de la caza del Fantasma y se encarga del montaje de la película.

A su estreno, el 6 de septiembre de 1925 en el Astor Theatre de Nueva York, la película supone, no podía ser de otro modo, un enorme acontecimiento. Chaney refuerza su popularidad y añade a la gran galería de monstruos cinematográficos uno antológico, posiblemente, el mejor de todos.

The Freshman

El estudiante novato

D: Fred Newmeyer, Sam Taylor. **G:** Sam Taylor, John Grey, Ted Wilde, Tim Wheelan, Clyde Bruckman, Lex Neal, Jean Havez. **F:** Walter Lundin. **Ay. F:** Henry N. Kohler. **Mon:** Alien McNeil. **D.A.:** Liell K. Vedder. **R:** Thomas J. Grey. **P:** Harold Lloyd Corporation. **Dis:** Pathé Exchange Inc. **Dur:** 80 min. E: 20 de septiembre de 1925. **País:** EEUU.

I: Harold Lloyd (Harold «Speedy» Lamb), Jobyna Ralston (Peggy), Brooks Benedick (caradura colegial), James Anderson (héroe colegial), Hazel Keener (belleza colegial), Joseph Harrington (sastre), Pat Harmon (entrenador), Charles Stevenson (asistente del entrenador), Oscar Smith (chófer), Grady Sutton (estudiante).



Ante el inminente comienzo del curso escolar, Harold «Speedy» Lamb, sueña con convertirse en el superhéroe del campus de la universidad de Tate. Para ello ensaya una y otra vez los gritos de ánimo del colegio y una peculiar forma de presentación.

En el tren hacia Tate, Harold conoce a Peggy, una bella joven que trabaja en la recepción de un hotel cercano a la universidad y se enamora de ella.

Desde su llegada al colegio, el muchacho es blanco de las pesadas novatadas de sus compañeros, quienes le hacen creer que el coche del decano es para su uso personal. El día de la presentación del curso, le obligan a presentarse a los asistentes ante las carcajadas de todos. Sus recursos monetarios se evaporan cuando tiene que invitar a helados a casi todo el colegio, por ello debe buscar alojamiento en una modesta pensión, propiedad de la madre de Peggy.

Su ingreso en el equipo de *football* resulta un desastre: el entrenador le asigna la tarea del chico del agua. Cuando en la fiesta social de Tate Harold se presenta con un traje hilvanado y acaba quedándose en paños menores, las burlas se multiplican. Un iracundo compañero, al que Harold impide flirtear con Peggy, le descubre de golpe la realidad: no es un héroe sino un payaso.

El último partido del campeonato es contra Union State. Su equipo va perdiendo por 3-0 cuando las sucesivas lesiones de los jugadores obligan a un reticente entrenador a contar con su concurso. A base de tesón y coraje, Harold logra llevar al equipo a la victoria, convirtiéndose en el héroe del colegio y en dueño del corazón de Peggy.

Aunque son Fred Newmeyer y Sam Taylor, habituales colaboradores de Harold Lloyd, los que figuran en los títulos de crédito como realizadores de *The Freshman,* según el cómico, éstos sólo se limitan a retocar aquellos pequeños detalles que a él, con-

centrado en su actuación, pudieran escapársele.

Si el principal problema de Lloyd con algunos de sus largometrajes ha podido radicar en una construcción deficiente de los mismos, con una falta de nexo argumental que convierte a los excelentes gags en hechos aislados en el conjunto de la película, con *The Freshman* no va a ocurrir lo mismo. La historia del estudiante que aspira a convertirse en el héroe del campus rebosa solidez, a la vez que constituye una mordaz sátira de los valores sociales de los felices años veinte.

Lloyd pone en escena un personaje cuya torpeza e inexperiencia hacen de él un blanco ideal para las bromas pesadas de sus compañeros. Su ingenuidad sin límites motiva las continuas burlas de aquellos, convirténdose en el payaso de la escuela. Ajeno a toda realidad, la *autoestima personal* de Harold varía en base a los logros que él cree realizados. Tan íntimo sentimiento es transmitido al espectador por la diferente altura a la que Harold coloca su retrato en la pared de su habitación, en relación a otro retrato del héroe local.

La película contiene uno de los momentos más hilarantes de la filmografía de Lloyd y, por extensión, de todo el cine cómico: la escena de la fiesta de apertura de la temporada social de Tate, en la que un sastre alcohólico repasa una y otra vez el traje hilvanado de Harold tratando inútilmente que no se deshilaclie, resulta sencillamente antológica.

Aunque el film no consigue el apoyo de la crítica, la respuesta del público en taquilla es entusiasta y, gracias a ello, el incremento patrimonial de Lloyd, sustancioso.

Duskal aere din hustru

El amo de la casa / Honrad a vuestra esposa

D: Carl Theodor Dreyer. **G:** Carl T. Dreyer, Svend Rindom, basado en la obra *Tyrannens Fald* de Svend Rindom . **F:** George Schnéevoigt. **Mon:** Carl Theodor Dreyer. **D.A.:** Carl Theodor Dreyer. **P:** Palladium Film (Copenhague). **Dur:** 170 min. **E:** 5 de octubre de 1925. **País:** Dinamarca.

I: Johannès Meyer (Viktor Frandsen), Astrid Holm (Ida Frandsen, su esposa), Karin Nellemose (Karin Frandsen, la hija), Mathilde Nielsen (Mads, la nodriza), Clara Schönfeld (Alvida Kryger, madre de Ida), Johannes Nielsen (el médico), Pétrine Sonne (la lavandera), Aage Hoffman (niño), Byril Harvig (niña).

Copenhague. Ida Frandsen es una abnegada ama de casa y buena madre que diariamente madruga para completar las tareas del hogar. Su marido Viktor es un verdadero tirano doméstico, egoísta y ruin, que no ceja en críticas y humillaciones hacia ella. Mads, la vieja nodriza de Viktor, cuenta a Alvida, la madre de Ida, lo que ocurre en la casa. Alvida explica a Ida que no puede seguir así, pero ésta justifica el comportamiento de su marido, alegando que llega cansado del trabajo y que éste no le marcha bien. Sobrecargada psicológicamente, Ida cae enferma. Presa de una fuerte depresión, la mujer se ve obligada a abandonar el hogar y a sus hijos para recibir ayuda.

A partir de ese momento, Mads toma las riendas de la casa, y aunque inicialmente Viktor se enfrenta a ella, poco a poco va asimilando la nueva situación c incluso termina participando en pequeñas tareas del hogar. De ese modo, se va dando cuenta de lo injusto de su conducta para con Ida, a quien echa mucho de menos.

Tiempo después, Ida regresa a casa ya curada, pero la nodriza oculta momentáneamente el dato a Viktor, al que atormenta intencionalmente enseñándole una carta en la que Ida menciona el nombre de otro hombre. Antes de la aparición de Ida, la vieja Mads adoctrina al atribulado marido sobre el correcto comportamiento conyugal.

El reencuentro de los cónyuges llena de felicidad a Viktor. Su esposa le informa que el hombre de la carta es, en realidad, un anciano del que se ha estado ocupando por caridad. Viktor dice haber comprendido ahora cuál es la auténtica felicidad. De nuevo todos juntos en familia, se disponen a iniciar una nueva y mejor convivencia.

Du skal aere din hustru está basada en una pieza teatral de Svend Rindom titulada *Tyrannens Fald (La caída de un tirano).* Con ella, desposeída la historia de grandes lances argumentales, Dreyer pretende *«observar al microscopio la banalidad que constituye la vida de miles de ciudadanos».* El realizador danés, que recientemente acaba de rodar dos films en Berlín, renuncia a desarrollar la película en términos naturalistas e insiste en el *Kammerspielfilm* como fuente inspiradora.

Ante la imposibilidad de filmar en un auténtico apartamento, Dreyer reconstruye uno en estudio con extrema minuciosidad. Su idea de hacer transcurrir la mayor parte de la historia entre decorados, reside en el intento de crear una atmósfera capaz de transmitir al espectador una sensación claustrofóbica, que ayude a explicar las tensiones psicológicas a las que los perso-

najes están sometidos. Las superficies lisas del entorno, tienen por objeto remarcar la expresividad facial de los actores que, a manera de *termómetro anímico,* nos traducen la intensidad de su mundo interior.

La maestría técnica y estilística de Dreyer encuentra recreo en su tendencia a la esencialidad. Así, mediante un diseño de líneas transversales y diagonales, configuradas por los tenderetes de ropa tendida esparcidos por toda la casa, el realizador nos muestra la ruptura del orden establecido, cuando en la historia, la anciana nodriza se hace cargo de las labores del hogar, en contraste con la horizontalidad que representaba el rigor previo impuesto por el esposo.

El final, donde se observa la transformación del marido en un ser de apacible carácter, que posibilita la estabilidad conyugal, no es tan feliz como abierto. La sospecha de que la nueva situación no va unida necesariamente a un carácter de irreversibilidad, es perfectamente lúcida.

La película se estrena el 5 de octubre de 1925 en el Paladsteatret de Copenhage y representa para Dreyer uno de sus éxitos mas importantes, que va a otorgarle una enorme reputación internacional.

The Eagle
El águila negra

D: Clarence Brown. **G:** Hans Kräly, basado en la novela *Dubrovsky* de Alexander Sergei Pushkin. **F:** George Barnes, Dev Jennings. **Mon:** Hal C. Kern. **D.A.:** William Cameron Menzies. **Ves:** Adrian. **R:** George Marion Jr. **P:** Art Finance Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 72 min. **E:** 8 de noviembre de 1925. **País:** EEUU.
I: Rodolfo Valentino (Vladimir Dubrovsky), Vilma Banky (Mascha Troekouroff), Louise Dresser (zarina Catalina II), Albert Conti (Kuschka), James Marcus (Kyrilla Troekouroff), George Nichols (Juez), Carrie Clark Ward (tía Aurelia), Michael Pleschkoff (capitán Kuschka de la Guardia cosaca), Spottiswoode Aitken (padre de Dubrovsky), Mario Carrillo.

Rusia. Mientras la zarina pasa revista a un regimiento imperial, el teniente cosaco Vladimir Dubrovski logra detener una carroza, a la deriva por culpa de unos caballos desbocados, en la que viajan una bella joven, Mascha, y su gobernanta. La zarina, impresionada, invita al apuesto teniente a palacio con la intención de conquistarle. Pero éste, a la primera oportunidad, escapa de tan embarazosa situa-



ción. La zarina, agraviada, emite un bando de búsqueda y captura contra aquél.

Vladimir recibe una carta de su padre en la que le cuenta que un vecino, Kyrilla, se ha apoderada de sus tierras. El teniente acude junto a él, pero sólo llega para verle exhalar el último suspiro. Jurando venganza, Vladimir se lanza a administrar justicia por la región. Tras una máscara, su brío y valor pronto le valen el sobrenombre del «Águila negra». Sus hombres capturan a la hija de Kyrilla, que no es otra que Mascha y él, caballerosamente, la libera.

Bajo la identidad del profesor francés Marcel Le Blanc, Vladimir se presenta en el castillo de Kyrilla y allí cae enamorado de Mascha. Los constantes anónimos que recibe su padre y la aparición del «Águila negra» en sus habitaciones llevan a Mascha a sospechar la verdadera identidad de Le Blanc, pero es incapaz de delatarle. Cuando por tratar de liberar a su lugarteniente, el falso profesor se pone en evidencia, es detenido por la policía imperial. Mascha entonces le confiesa su amor.

La zarina condena a muerte e Vladimir y éste, como último deseo, se casa con Mascha. Los disparos suenan en el mismo instante en que la zarina arrepentida, ha decidido suspender la ejecución. Pero el general al mando y actual amante de la emperatriz,

ya se había adelantado a sus deseos y le hace firmar un visado extranjero a nombre de un tal Le Blanc. La zarina y el general despiden desde la ventana del palacio a la pareja de recién casados.

The Eagle está basada en la novela *Dubrovsky,* escrita por Alexander Pushkin en 1832. Si bien, dada su similitud temática, tanto con *El signo del zorro (The Mark of Zorro,* 1920), como con *Robin Hood* (1922), parece evidente que ambas están presentes en la mente de Clarence Brown a la hora de llevar a la pantalla esta lujosa superproducción.

A diferencia de estas obras, no son dos sino tres las personalidades diferentes en las que acaba desdoblándose el personaje protagonista: un teniente cosaco, un bandido enmascarado y un tutor francés. Con la desenfadada y elegante recreación de todas ellas, Rodolfo Valentino nos demuestra no sólo su gran ductilidad interpretativa, sino también hasta qué punto su fama de *latin-lover* está bien ganada, y sus recursos como actor resultan múltiples. Nunca faltan, sin embargo, los críticos que, a través de los despiadados ataques que le prodigan, se empeñan en hacernos ver lo contrario. Ciertamente, no es su extraordinaria técnica interpretativa la causa de que se desaten pasiones entre su audiencia incondicional, sino más bien su irresistible personalidad cinematográfica y un magnetismo fuera de lo común, elementos que precisamente marcan la diferencia entre el artista y la estrella.

Junto a Valentino, Vilma Banky, una popular actriz europea que ha firmado contrato con Samuel Goldwyn, y Louise Dresser, fantástica como la caprichosa zarina, completan el acertado reparto de la película en sus principales papeles.

Hans Kräly, colaborador habitual de Ernst Lubitsch, firma un ingenioso guión de aventuras, cuyo final, aunque espléndido, difiere ligeramente del tono del resto del film. De auténtica alta comedia puede calificarse el epílogo de la película, con el que Kräly nos traslada de lleno al universo narrativo del citado realizador berlinés, demostrando así el elevado nivel de coparticipación del guionista en el famoso *toque* del maestro alemán.

El ritmo ágil con que Brown sabe dolar al film, el buen trabajo en el diseño de decorados de William Cameron Menzies y, sobre todo, la presencia de Valentino, llevan al público a convertir esta divertida película, estrenada el 8 de noviembre de 1925 en el Mark Strand Theatre de Nueva York, en un gran éxito.

Varíeté
Varietés

D: Ewald Andreas Dupont. **G:** Ewald Andreas Dupont, Leo Birinski, basado en la novela de Félix Holländer. **F:** Karl Freund. **D.A.:** Oscar Friedrich Werndorff, Emil Hasler, Alfred Junge. **Ves:** Anne Willkomm. **Ay. D:** Skutesky. **M:** Ernö Rapée. **P:** Erich Pommer para Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 2.844 metros. **E:** 16 de noviembre de 1925. **País:** Alemania.
I: Emil Jannings (Stephan Huller), Lya De Putti (Bertha Maria), Warwick Ward (Artinelli), Maly Delschaft (Señora Huller), Georg John (un clown), Kurt Gerron (un espectador), Charles Lincoln (el actor), The Codonas (Escenas de «Los tres Artinelli» en el trapecio), Paul Rehkof, Alice Hechy.

Tras diez años de prisión, el director de la cárcel comunica al preso n° 28, Stephan Huller, que su mujer ha solicitado el indulto al Ministerio. El reo comienza a relatar su historia:

Hamburgo. Stephan vive con su mujer y su hijo pequeño; es un trapecista retirado tras un grave accidente en el que se rompiera las piernas. Un día llevan hasta su casa a una muchacha huérfana, Bherta-Maria, a la que deciden adoptar. La joven coquetea descaradamente con Stephan quien, aunque al principio se resiste a sus encantos, finalmente termina sucumbiendo a ellos.



Huller abandona su familia y se marcha con ella a Berlín.

En la capital, ambos trabajan como trapecistas de feria, cuando un golpe de suerte va a catapultar su estancada carrera profesional. El gran Artinelli, que anda buscando acompañantes para su espectáculo en el Palacio de Invierno, tras el accidente de su hermano, repara en ellos. Y, como «Los tres Artinelli», comienzan una triunfal carrera. En pleno éxito, Bertha-Maria acaba cediendo ante el acoso de Artinelli, siendo Stephan el último en enterarse. Cuando lo hace, cegado por los celos, planea dejar caer a Artinelli del trapecio, desistiendo en el último momento. En vez de eso, le da muerte durante un duelo a cuchillo y luego se entrega a la policía.

Una vez finalizado el relato, el director, conmovido, le abre las puertas de la prisión. A su juicio, Stephan merece una nueva oportunidad.

Previamente a la versión de Ewald Andreas Dupont -antiguo crítico cinematográfico, hoy convertido en original realizador, y autor, entre otros, del brillante film *La antigua ley (Das Alte Gesetz,* 1923)-, la novela de Félix Holländer *Der Eid des Stephan Huller* ya había sido llevada a la pantalla por Viggo Larsen en 1912 y por Reinhard Brucken 1921.

En esta ocasión, el hecho banal que la historia propone no constituye sino la excusa que permite a Dupont desarrollar todo su virtuosismo técnico y narrativo. No importa tanto lo que dice sino la forma en que lo hace. En *Varieté,* su realizador utiliza con gran brillantez todo tipo de planos y sitúa la cámara en lugares inverosímiles donde antes nunca había estado. En ese sentido, las escenas finales en el trapecio resultan especialmente impactantes.

A través de la profundización de recursos tales como las elipsis y la fuerza que adquieren las insinuaciones, la película establece nuevas cotas en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, lo que se va a dar en llamar *expresión subjetiva de la imagen,* y que incluye secuencias portentosas. Así, destaca aquella en la que Bherta-María se entera de la muerte de su amante al ver la sangre correr por el lavabo cuando Boss se limpia las manos. O esa otra en la que Bherta-María y Artinelli, después de entrar cariñosos en la habitación, bajan la persiana, y al levantarla de nuevo, sabemos que la relación amorosa ha sido consumada.

La película obtiene un triunfo apoteósico, tanto en Alemania como en el resto del mundo. En EEUU, retitulada *Vaudeville,* su éxito llega a superar el que años atrás obtuviera el film de Lu-

bitsch *Madame Dubarry*. No menos importante será influjo que *Varieté*, en su descubrimiento de nuevos medios de expresión, ejercerá en la cinematografía europea en el futuro.

The Big Parade
El gran desfile

D: King Vidor. **G:** Harry Behn, King Vidor, basado en un relato de Laurence Stallings. **F:** John Arnold. **Mon:** Hugh Wynn. **D.A.:** Cedric Gibbons, James Basevi. **Ves:** Ethel P. Chaflin. **Ay. D:** David Howard. George W. Hill. **M:** William Axt. David Mendoza. **R:** Joseph W. Farnham. **P:** lrving G. Thalberg. King Vidor para Metro Goldwyn Mayer Pictures Corporation. **Dur:** 130 min. **E:** 19 de noviembre de 1925. **País:** EEUU.
I: John Gilbert (James Apperson). Renée Adorée (Melisande), Hobart Bosworth (Sr. Apperson), Claire McDowell (Sra. Apperson), Claire Adams (Justyn Reed), Robert Ober (Harry), Tom O'Brien (Bull), Karl Dane (Slim), Rosita Marstini (madre francesa), George K. Arthur (George).



En la primavera de 1917, América progresa en paz. Jim Apperson, un «hijo de papá», presencia un desfile de voluntarios que parten hacia los campos de batalla. Al volver a casa, su padre recrimina su actitud frente a la vida y le tacha de vago; pero cuando se entera, por su novia Justyn, de que Jim se ha alistado en el ejército, le felicita efusivamente.

En el cuerpo de infantería, los novatos reciben entrenamiento y, más tarde, son enviados a Francia, al pueblecito de Champilon, donde las tropas tiene orden de acantonarse. Allí, Jim conoce a

Melissande, una bella campesina de la cual se enamora. Antes de que la columna de tropas parta hacia el frente, Melissande descubre la existencia de Justyn. Aunque contrariada, profundamente enamorada, corre a despedir a Jim.

En acción de guerra, Jim y sus compañeros son sorprendidos en un bosque repleto de francotiradores, costándoles la vida a sus amigos Slim y Bull. Jim es herido en la pierna, antes de que consiga tomar un nido de ametralladoras enemigo.

Trasladado a un hospital de campaña, Jim se escapa para ir en busca de Melissande. A su llegada, el pueblo ha sufrido un duro bombardeo, se encuentra semidestruido y ha sido evacuado. En ese momento, Jim es alcanzado por una granada.

Cuando Jim vuelve a su país con la pierna amputada, es sicológicamente otro hombre. También en su casa han cambiado las cosas. Durante su ausencia, su novia Justyn se ha enamorado de su hermano. Ya nada le impide volver a Francia en busca de la mujer que él ama realmente. Al encontrarse de nuevo, ambos jóvenes se besan apasionadamente.

Una historia con tintes autobiográficos de Lawrence Sta-Hings, sirve de base perfecta para que King Vidor pueda mostrar en pantalla su visión personal del conflicto bélico. A través de un muchacho de clase media, ni pacifista ni belicista, la obra insiste en la maduración psicológica experimentada por el protagonista a lo largo de la contienda. Intuyendo las posibilidades del proyecto, Irving Thalberg decide otorgarle un tratamiento de superproducción.

La principal característica del film la constituye el enfoque con e! que Vidor afronta el relato. Prescindiendo de la habitual idealización con que la guerra es mostrada en el cine, la película representa un ejercicio desmitificador, que es posible gracias a la perspectiva que otorgan los años transcurridos y que permiten a Vidor mostrar la guerra como algo real y doloroso. Sobre esta premisa, el director construye una de los poemas visuales más complejos y rotundos que se han filmado.

La habilidad de Vidor para enfrentar los individuos a las masas va a hacer que su cine sea calificado como *arquitectónico.* La famosa secuencia del bosque de Belleau se rueda con la ayuda de un tambor, que actúa a modo de amplificador del tictac de un metrónomo, y tal orquestación, confiere al conjunto tintes de ballet sangriento. El nivel épico alcanzado por la película contribuye a realzar, por contraste, tanto la emotiva relación amorosa de la pareja protagonista, magníficamente recreada por

John Gilbert y Reneé Adoreé, como la repercusión psicológica que provocan en el soldado los amargos momentos vividos durante la contienda.

El film supone -tras una première en el Grauman's Egyptian Theatre de Hollywood el 5 de noviembre de 1925 y su estreno, 14 días más tarde, en el Astor Theater de Nueva York-, un acontecimiento sin precedentes, logrando, con sus más de dieciocho millones de dólares recaudados, pulverizar los records de taquilla que hasta el momento ostentaba la obra de D.W. Griffith, *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation,* 1915)

Tartüff
Tartufo

D: Friedrich W. Murnau. **G:** Carl Mayer, según la obra de Jean Baptiste Poquelin «Molière». **F:** Karl Freund. **D.A.:** Robert Herlth, Walter Röhrig. **Ves:** Robert Herlth. **Ay. D:** Erich Holder. **Ay. F:** Robert Baberske. **M:** Giuseppe Becce. **P:** Erich Pommer para Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 102 min. **E:** 20 de noviembre de 1925. **País:** Alemania.

I: Hermann Picha (el anciano), Rosa Valetti (el ama de llaves), André Mattoni (el nieto), Emil Jannings (Tartufo), Werner Krauss (Orgon), Lil Dagover (Elmire), Lucie Höflich (Dorine).



Una ambiciosa ama de llaves consigue, empleando toda su astucia, que su señor le legue una importante fortuna en detrimento de su joven nieto. Éste, en una fugaz visita a la casa, se da cuenta de la perniciosa influencia que la mujer ejerce sobre su abuelo y se dispone a ponerle remedio. Convenientemente disfrazado, el nieto se presenta de nuevo en la casa con un cine ambulante logrando, mediante zalamerías, que el ama de llaves

le permita pasar y acceda a presenciar, junto con el abuelo, la proyección de la película *El Tartufo.*

Orgon es un hombre rico y confiado, que posee una fe ciega en el Tartufo, al que considera poco menos que un santo. Sin embargo, Elmire, la mujer de Orgon, enseguida reconoce en el personaje a un hipócrita y un malvado.

Instalado en casa de Orgon, el Tartufo se va adueñando poco a poco de la misma e incluso pretende los favores de Elmire, ante la ingenua pasividad del ignorante anfitrión. Desarrollando un meditado plan, la mujer consigue finalmente desenmascarar al Tartufo ante su marido, lo que obliga al farsante, en realidad, un peligroso delincuente, a marcharse de su casa para siempre.

Al término del pase, el nieto se quita el disfraz y pone en evidencia las similitudes existentes entre ficción y realidad, descubriendo, además, un veneno lento que el ama de llaves tenía destinado al consumo del abuelo. El viejo echa a la calle a la pérfida mujer y devuelve a su nieto el cariño del que nunca debió privarle.

Tras realizar *Der letzte Mann,* Friedrich W. Murnau se plantea el rodaje de *Faust* como nuevo proyecto, pero la UFA le impone rodar *Tartuff.* Para Murnau, el problema de esta obra radica en la idea preconcebida que del personaje del Tartufo dicta la Comédie Française. La actuación de Emil Jannings, que ha sido previamente contratado por la productora para dicho papel, va a confirmar a la postre los temores del realizador ya que, consciente o no, Jannings imita en exceso a la recreación del Tartufo realizada en los escenarios alemanes por Eugen Klöpfer en 1922.

La desgana con la que Murnau afronta el proyecto, queda reflejada en la escasa entidad que los personajes poseen dentro del conjunto, viéndose éstos minimizados en medio del espléndido tratamiento concedido por el realizadór a las luces y sombras. Igualmente, Murnau centra su preocupación en los decorados, haciendo del espacio el protagonista del drama. La acción de *«un intruso adueñándose de la casa»,* Murnau la traduce como *«la casa ha cambiado de dueño»,* convirtiendo a la mansión en el sujeto más relevante de todo el discurso fílmico. Asimismo, la profusión de intertítulos presentes en la película, contrasta con el esfuerzo narrativo visual efectuado en el citado *Der letzte Mann.*

También cabe destacar el óptimo aprovechamiento de las posibilidades de la cámara que consigue Karl Freund. Para la historia de Tartufo, el fotógrafo utiliza una imagen más diluida,

casi imprecisa, en un intento de crear una atmósfera artificiosa e irreal y está perfectamente apoyada en la expresiva plástica del decorador Robert Herlth. Por contra, el relato actual es presentado con una imagen definida y tendente a la utilización de ángulos bajos, algunos a ras de suelo, con los que se pretende reforzar el tono dramático del film.

Si a la depurada técnica unimos la cuidada recreación en la película de imágenes pictóricas de Adolf von Menzel, en su reflejo del mundo de Federico el Grande, no deberá sorprendernos la enorme belleza visual de la que el film hace gala. A pesar de ello, la acogida dispensada a la película por crítica y público, tras su estreno en Viena el 20 de noviembre de 1925 y el 25 de enero de 1926 en el Gloria-Palast de Berlín, va a ser más bien fría.

Lady Windermere's Fan
El abanico de Lady Windermere

D: Ernst Lubitsch. **G:** Julien Josephson, basado en la obra homónima de Oscar Wilde. **F:** Charles J. Van Enger. **Mon:** Ernst Lubitsch. **D.A.:** Hans Dreier, Harold Grieve, Edgar G. Ulmer. **Ay. D:** George Hippard, Ernst Laemmle. **Ay. F:** Willard Van Enger. **P:** Ernst Lubitsch para Warner Brothers Pictures. **Dur:** 85 min. **E:** 1 de diciembre de 1925. **País:** EEUU.
I: Ronald Colman (Lord Darlington), Irene Rich (Mrs. Erlynne), May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lytell (Lord Windermere), Edward Martindel (Lord Augustus), Carrie Daumery (duquesa de Berwick), Helen Dunbar (duquesa chismosa), Billie Bennett (duquesa chismosa), Larry Steers (invitado), Wilson Benge (maître del hotel).

Lady Windermere recibe la visita de Lord Darlington, que le declara su amor, pero la muchacha le rechaza, refiriéndole que ama a su marido. A su vez, Lord Windermere es citado por una desconocida, Mrs Edith Erlynne, quien le confiesa que es la madre de su mujer.

Gracias a los cheques de Lord Windermere, Mrs Erlynne lleva una vida extravagante, que la convierten en la comidilla de toda la ciudad y en la obsesión del millonario Lord Augustus Lorton.

Lady Windermere recibe de su marido un abanico como regalo de cumpleaños. Pero la actitud de éste para con Mrs Erlynne despiertan en su joven esposa dudas sobre su fidelidad. Su indignación crece cuando Mrs Erlynne se presenta en su fiesta de aniversario. Así que decide abandonar a su

marido y acudir al domicilio de Lord Darlington, dejándole a aquel una nota.

Mrs Erlynne, más pendiente del comportamiento de su hija que de las pretensiones matrimoniales de Lord Lorton, descubre la nota y parte tras los pasos de Lady Windermere. Cuando la encuentra, intenta convencerla para que vuelva con su marido y de que ella no tiene nada que ver con él. En ese momento llega Lord Darlington acompañado de los otros invitados, incluido Lord Windermere. Este, al descubrir allí el abanico de su esposa, pide explicaciones a Darlington. La disputa se interrumpe cuando, ante la sorpresa de todos, de la estancia contigua, surge Mrs Erlynne que dice haber tomado el abanico por equivocación.

Al día siguiente, Mrs Erlynne, antes de partir para Francia, se despide de Lady Windermere, quien desconocedora de su parentesco real, ha llegado a hacerse su amiga. En el portal de los Windermere, Mrs Erlynne se encuentra con Augustus, a quien la mujer consigue interesar de nuevo, fingiéndose indignada por su *atrevimiento* de anoche.

El cuarto film que Ernst Lubitsch rueda para la Warner Brothers está basado en la obra homónima del escritor británico Oscar Wilde. A pesar de constituir una adaptación bastante fiel a su original, la película no contiene ni un solo epigrama de Wilde, al considerarlos el realizador no adecuados para el cine mudo. El problema queda solventado por Lubitsch mediante una inteligente decisión: convertir la letra en imágenes.

Lady Windermere's fan no es sólo una realización de bella factura, en donde eficaces actores, elegantemente ataviados, se mueven entre lujosos decorados. Lubitsch consigue extraer todos los temas puestos en juego en la obra de Wilde y, tras limpiarlos cuidadosamente hasta dejarlos en estado puro, los reordena a placer y los intensifica. Así, la decadencia, el amor, el dolor, el duelo y la vergüenza pasan a formar parte del *universo lubitschniano* de una manera natural.

Al *trío clásico,* ya presente en otras obras del realizador, se suma esta vez la decisiva presencia de un cuarto personaje: el de la señora Erlynne, madre de Lady Windermere. Introduciéndose en la hipócrita alta sociedad londinense, la señora Erlynne logrará ponerla en evidencia y manipularla a su antojo.

Lubitsch juega con el hecho de hacer su cómplice al espectador, mostrándole información que le es negada a los personajes. Al complicarse la trama, llega un momento en que la revelación inicial se muestra insuficiente para intuir el desenlace; pero de éste, sólo el realizador tiene la *llave.*

Como una prolongación cinematográfica del *gusto wilderiano* por lo indirecto, Lubitsch realiza una creativa utilización del *espacio en off* llegando a dotarlo de vida, y una sugerente división del campo fílmico en diversos subespacios. Con todo ello, también la personalidad visual de la película está asegurada. La cinta es elogiada por la crítica americana, que la selecciona entre las diez mejores películas del año.

Tumbleweeds
El hijo de la pradera

D: King Bagott, William S. Hart (sin acreditar). **G:** C. Gardner Sullivan, basado en un relato de Hal G. Evarts. **F:** Joseph H. August. **M:** Arthur H. Gutman. **P:** William S. Hart Tumbleweeds Co. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 88 min. **E:** 20 de diciembre de 1925. **País:** EEUU.
I: William S. Hart (Don Carver). Barbara Bedford (Molly Lassiter), Lucien Littlefield (Kentucky Rose), J. Gordon Russell (Noll Lassiter), Richard R. Neill (Bill Freel), Jack Murphy (Bart Lassiter), Lillian Leighton (Viuda Riley), James Gordon (Joe Hinman), Fred Gamble (propietario del hotel), Monte ColIins(Hicks).



Don Carver es capataz de la dehesa del rancho Box K, una tierra fértil en territorio Cherokee. Tanto él como su amigo Kentucky Rose, son seres poco amigos de echar raíces.

El gobierno va a abrir la frontera a los granjeros que quieran competir por la posesión de las tierras del territorio Cherokee. A la cercana ciudad de Caldwel, Kansas van llegando colonos desde todos los puntos. Aunque inicialmente no piensa participar en la carrera, cuando conoce a Molly Lassiter, Don se enamora de ella y cambia de opinión, en espera de obtener para ambos y para el pequeño hermano de Molly, la tierra del Rancho Box K.

Dos villanos, Noll Lassiter, hermanastro de Molly, y Bill Freel, también pretendiente de la muchacha, intentan por todos los medios deshacerse de Carver para apropiarse de Box K. Por ello, cuando Don penetra en el territorio para buscar una res extraviada, es denunciado por Noll y Bill, y encarcelado.

El día de la carrera, cien mil personas en carros, bicicletas, caballos, etc, corren en busca de las nuevas tierras. Don es informado de que los dos villanos han infringido las reglas, introduciéndose previamente en el territorio, y han matado a un soldado. Con la ayuda de una pértiga, Don consigue escapar de la cárcel y al galope llega al rancho Box K. Pero tras expulsar de allí a Noll y a Bill, es acusado de ladrón por la malinformada Molly, y abandona el rancho. Se encuentra con Kentucky Rose que se va a casar con una viuda, y le informa de su intención de dirigirse a Sudamérica. En el camino observa cómo Noll y Bill intentan robar el terreno a una pareja de ancianos. Don detiene a los villanos, y los pone a disposición de la justicia.

Al final, la inocencia de Don queda totalmente demostrada, y abrazando a Molly, contempla, con ella, el bello paisaje del Oeste que, a partir de ahora, va a constituir su hogar.

Desde comienzos de la década de los 20, William S. Hart ve como su estatus de máxima estrella del cine del Oeste ha ido decreciendo paulatinamente en favor de Tom Mix. Desoyendo los consejos de la Paramount de que modernice sus sombríos westerns, Hart abandona la compañía y con la intención de preservar su enfoque en las películas, crea su propia productora independiente. Tras comprar los derechos de una historia de Hal G. Evarts publicada en el *Saturday Evening Post*, Hart contrata a King Baggot, antiguo ídolo de la pantalla, como director.

Los escenarios naturales, decorados, vestuario y utillaje son recreados con el máximo esmero en un intento de lograr

una plasticidad realista. En ese marco se desarrolla una historia cuya máxima fuerza radica en su absoluta sencillez. Hart impregna a su personaje de unos rasgos que, traspasando su propia personalidad, llegan a hacerse universales. La mítica del *cow-boy* queda ligada a la esencia de Don Carver y, de ese modo, valentía e integridad pasan a conformar, junto a un primitivismo psicológico, el mundo maniqueo, rígido y puritano del héroe del Oeste.

El momento más espectacular de la película es la escena de la carrera, en la que los colonos compiten para tomar posesión de las tierras de los cherokees. Rodada a cuarenta millas de Hollywood, en ella participan trescientos carromatos, mil caballos y otros tantos extras. La alternancia de planos generales con otros cortos, confiere a la misma un gran realismo y un alto nivel de intensidad dramática.

La película obtiene buenas críticas a su estreno en Nueva York, pero la compañía distribuidora United Artists exige reducir su metraje. Hart se opone y la U.A. responde saboteando deliberadamente la comercialización del film. La estrella interpone un pleito, consiguiendo 278.000 dólares en concepto de daños y perjuicios. Sin embargo, la carrera de Hart va a quedar definitivamente arruinada, viéndose obligado a abandonar el cinc.

Bronenosets «Potyomkin»
El acorazado Potemkin

D: Sergei M. Eisenstein. **G:** Sergei M. Eisenstein, Nina Agadzhanova Shutko. **F:** Eduard Tissé. **Mon:** Sergei M. Eisenstein. **D.A.:** Vasili Rakhals. **Ay. D:** Grigori Alexandrov, Alexander Antonov, Maxime Strauch, Mikhail Gomarov. **M:** Edmund Meisel (1930), Nikolai Krjukok (1956), Chostakovitch (1976). **R:** Nicolai Asseyev. **P:** Jacob Bliokh para Goskino. **Dur:** 72 min. **E:** 21 de diciembre de 1925. **País:** URSS.

I: Alexander Antonov (marinero Vakulinchuk). Grigori Alexandrov (teniente Guliarovsky), Vladimir Barsky (capitán Golikov), Beatrice Vitoldi (mujer con el coche de bebé), Ivan Bobrov (recluta humillado), Alexandre Liouchine (oficial), Andrei Fait (oficial al piano), Konstantin Feldman (estudiante), Protopopov (anciano), Yulia Eisenstein (mujer que lleva comida a los amotinados).

I.- Hombres y gusanos. 1905. Son numerosas las voces que se alzan ya contra el régimen zarista. También a bordo del acorazado Potemkin corren aires de



revolución. A pesar de las quejas de los marineros, la carne podrida y con gusanos es considerada apta para su consumo.

II.- Drama en cubierta. Parte de la tripulación se niega a comer la sopa con gusanos. El capitán Golikov ordena el fusilamiento, sobre la cubierta del barco, de los insurrectos. En el último momento, al grito de *«Hermanos, ¿Contra quién disparáis?»*, la marinería se amotina y, tras una violenta lucha, los oficiales son eliminados. Pero el líder de la revuelta, el marinero Vakulinchuk muere en la reyerta.

III.- La sangre pide venganza. El cadáver del marinero es trasladado al puerto de Odessa. Allí, el pueblo desfila ante sus restos; y tras escuchar los discursos de los amotinados, se solidarizan con ellos.

IV.- La escalera de Odessa. Las masas acuden a las escalinatas de Odessa, siendo brutalmente reprimidas por los cosacos. Las escaleras se cubren de cadáveres. El acorazado responde atacando el teatro de Odessa, Estado Mayor de los generales.

V.- Encuentro con la escuadra. El acorazado se dirige a presentar batalla a la flota rusa que les ha cerrado la salida del puerto. Sin embargo, los marineros de la escuadra confraternizan con los del Potemkin, quienes atraviesan el cerco entre los vítores de sus compañeros.

La película nace con la idea de conmemorar el XX Aniversario del ensayo revoluciona-

rio de 1905. Eisenstein se plantea su segundo film como un ambicioso proyecto, en el que la rebelión del Potemkin constituye uno de los varios episodios de la obra. La imposibilidad de concluirlo para las fechas señaladas, obligará al realizador a utilizar la revuelta del acorazado como motivo único de la historia.

Ante las escalinatas de Odessa, de donde el operador Eduard Tissé viene de filmar su última película, Eisenstein se inspira y en su mente dibuja el esbozo de la que ha de ser una de las escenas más memorables jamás realizadas. Superándose a sí mismo, con un montaje basado en la *atracción del impacto,* el realizador, en un ritmo *in crescendo*, intercala primeros planos de ojos asustados con otros generales, bocas que claman justicia, botas militares bajando las escaleras, manifestantes escapando, rifles que disparan, escenas de pánico, primeras víctimas. La fuerza de las imágenes y su capacidad para crear emociones en ausencia de protagonistas personalizados, representan nuevas cotas expresivas que nunca antes habían sido alcanzadas. La impotencia y rabia que provoca la visión del coche del bebé descendiendo a toda velocidad las escalinatas, después de que su madre ha sido abatida a tiros, resume la perfecta combinación entre ideología y formalismo que logra esta *tragedia en cinco actos.*

El film se rueda en una semana y tarda en montarse 12 días, no concluyendo tal proceso hasta el mismo día del estreno. El acontecimiento tiene lugar en Moscú el 21 de diciembre de 1925, pero la película no logra entonces gran eco popular. Su reconocimiento internacional le llegará tras su éxito en Berlín y desde ahí, su fama va a ir aumentando progresivamente hasta convertirse en un film mítico y, sin duda, en el más estudiado de toda la historia del cine.

Les Miserables
Los miserables

D: Henri Fescourt. **G:** Henri Fescourt, basado en la novela de Victor Hugo. **F:** Raoul Aubourdier, Karénine Mérobian, Georges Laffont, Léon Donot. **Mon:** Henry Fescourt, Jean Louis Bouquet. **D.A.:** Louis Nalpas, Georges Quénu. **Ves:** Paul Castiaux. **Ay. D:** René Barberis, René Arcy-Hennery. **M:** Bernard Heurteur. **P:** Jean Sapène para Société des Cinéromans-Films de France. **Dis:** Pathé Consortium Cinéma. **Dur:** 513 min. **E:** 25 de diciembre de 1925. **País:** Francia.
I: Gabriel Gabrio (Jean Valjean / Señor Madeleine / Champmathieu),

Jean Toulout (Javert), Georges Saillard (Thénardier), Sandra Milowanoff (Fantine / Cosette), Renée Carl (Sra. Thénardier), Suzanne Nivette (Éponine), Francois Rozet (Marius), Charles Badiole (Gavroche), Henri Maillard (Gillenormand), Paul Guidé (Enjolras).

Parte I - Octubre 1815. El preso Jean Valjean, dotado de una fuerza hercúlea, es puesto en libertad tras 19 años de cárcel, a la que fue condenado por robar un pan. Rechazado por las gentes del pueblo de Digne, encuentra cobijo en el obispado, que Monseñor Myriel utiliza para hacer caridad entre los necesitados. El enseña a Valjean a elegir el camino del bien.

Parte II - 1817. Abandonada por su amante, Fantine da a luz una niña. La muchacha vuelve al pueblo de Montrevil y confía su hija Cosette a la señora Thénardier. El alcalde del pueblo y propietario de una fábrica, el respetable señor Madelaine, es desenmascarado por el inspector Javert, que reconoce en él a Valjean, deteniéndole en el lecho de muerte de Fantine. Valjean logra escapar, y tras pagar un alto precio a Thénardier, consigue hacerse con la custodia de Cosette.

Parte III. El joven Marius, cae enamorado de Cosette y se entera que los Thénardier, que ahora se hacen llamar Jondrette, preparan una emboscada a Valjean. A pesar que el señor Thénardier salvó la vida a su padre en Waterloo, Marius denuncia el plan a Javert, quien detiene a la banda.

Parte IV - Junio de 1832. El gobierno de Luis Felipe provoca la contestación popular y estalla la revuelta liberal. Enjolras, un líder estudiantil, empuja a Marius en sus ideas. También Valjean combate en las barricadas. Moralmente incapaz de detener a Valjean, Javert se suicida. Cosette y Marius se casan. Valjean va a morir, satisfecho por la felicidad de la pareja y recordando a Monseñor Myriel.

La película está basada en la célebre novela de Victor Hugo, que ya fue llevada a la pantalla en 1912 por Albert Capellani. Su director, Henri Fescourt, comienza en el cinc como guionista en Gaumont, y apoyándose en la experiencia que le ha supuesto el trabajar con Feuillade, se especializa en la realización de seriales, destacando su labor en *Mathias Sandorf (1920) y Mandrin* (1923), bajo la producción de Louis Nalpas.

Aunque problemas de financiación ponen en peligro el desarrollo de un proyecto tan ambicioso como es *Les misérables,* finalmente éste consigue llevarse a cabo, si bien ciertas escenas de la revolución de la cuarta parte, inicialmente previstas, no van a llegar a ver la luz. Por lo demás, la larga duración de la película

permite a Fescourt desarrollar con fidelidad la trama de la obra literaria. Para ello, el realizador apuesta por el clasicismo formal, evitando el acercamiento al modelo de la escuela impresionista francesa que abanderan Abel Gance o Marcel L'Herbier. De ese modo, utilizando una narrativa más literaria que visual -Fescourt huye hasta del uso de simbolismos-, van desfilando en imágenes las páginas de la obra de Hugo, fielmente reproducidas. Aunque la mano artesanal de Fescourt confiere un cierto tono teatral al film, el realizador, mediante una perfecta puesta en escena, mezcla con habilidad simplicidad y grandeza, épica y folletín, obteniendo como resultado una obra seria y con ese toque de calidad tan preciado por el público del momento.

Tras un preestreno el 25 de noviembre de 1925 en el Cinema L'Empire de París, la obra es dividida en cuatro partes. La primera se estrena el 25 de diciembre de ese mismo año, las tres restantes lo harán el 31 de diciembre, el 8 de enero y el 15 de enero respectivamente. El éxito obtenido por la película es de tal magnitud que se convierte en uno de los mas grandes acontecimientos que va a conocer el cine francés en esa década.

Ben-Hur
Ben-Hur

D: Fred Niblo. **G:** Carey Wilson, Bess Meredyth, June Mathis, basado en la novela de Lew Wallace. **F:** Karl Strüss, René Guissart, Percy Hilburn, Clyde de Vina, George Meehan, E. Burton Steene. **E.E.:** Paul Eagle. **Mon:** Lloyd Nosler. **D.A.:** Cedric Gibbons, Arnold Gillespie, Horace Jackson, Camilo Mastrocinique, Ferdinand Pinney Earle. **Ves:** Hermann J. Kaufmann. **Ay. D:** Silas Clegg, Alfred Raboch, William Wyler (sin acreditar). **M:** William Axt, David Mendoza. **R:** Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. **P:** Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn, Irving Thalberg para la Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 194 min. **E:** 30 de diciembre de 1925. **País:** EEUU.
I: Ramon Novarro (Judah Ben-Hur), Francis X. Bushman (Messala), May McAvoy (Esther), Claire McDowell (Miriam, princesa de Hur), Kalhleen Key (Tirzah), Frank Currier (Quintus Arrius), Mitchell Lewis (Ilderim), Nigel De Brulier (Simónides), Carmel Myers (Iras), Betty Bronson (la Virgen María).

24 de diciembre. José de Nazaret y su mujer María llegan a Belén. Esa noche tiene lugar el nacimiento de Cristo, el esperado Salvador.



Año 26. El pueblo judío es violentamente reprimido por los romanos. Judah Ben-Hur visita a Messala, compañero de juegos de la infancia, hoy convertido en centurión romano. Pero su amigo ha cambiado, ambos discuten.

Mientras la comitiva que traslada al tirano Gratus pasa cerca de la casa de Judah, se desprende una teja. Interpretado como un atentado, el joven, junto con su madre y su hermana son detenidos por Messala. Judah es sentenciado a galeras de por vida. Camino del mar, en Nazaret, el hijo de José, el carpintero, da de beber al sediento Ben-Hur.

Pasan tres años. La embarcación de Judah es atacada por los piratas, pero él, en medio del sangriento combate, consigue escapar, pero antes salva al tribuno Quintus Arrius. Rescatados de una balsa por la flota imperial, el tribuno adopta al joven Hur, y ambos regresan a Roma, donde Ben-Hur se convierte en un atleta ganador de carreras de cuadrigas.

El recuerdo de su familia hace a Judah regresar a su tierra. En Antioquía participa como auriga de Ilderim en una carrera de cuadrigas enfrentándose a su ahora enemigo Messala. Ben-Hur gana la carrera y Messala pierde la vida. Con el dinero obtenido, el judío recluta dos legiones para ponerlas a disposición del nazareno, a quien considera el salvador de su pueblo, pero éste las rechaza y predica la paz.

Esther, de quien Judah esta enamorado, encuentra a la madre y a la hermana de Ben-Hur en el valle de los leprosos, y las conduce ante Jesucristo. Este, camino del calvario, las sana. Tras la muerte de Jesús, la familia de Ben-Hur regresa a su casa en la convicción de que algo ha cambiado.

Desde la realización por la Kalem Company en 1907 de un cortometraje sobre la obra de Lew Wallace, *Ben-Hur,* son numerosos los productores que pugnan por llevarla a la pantalla como largometraje, hasta que finalmente Samuel Goldwyn consigue hacerse con los derechos.

June Mathis, diseñadora y supervisora de producción de la compañía, tras no llegar a un acuerdo con Rex Ingram y von Stroheim, elige a Charles J. Brabin como realizador y a George Walsh en el papel protagonista. Los inicios del rodaje en Italia y Egipto están llenos de irregularidades, lo que determina a Irving Thalberg, como máximo responsable de la recientemente fusionada MGM, a introducir importantes cambios. En la dirección, Fred Niblo sustituye a Brabin, y Ramon Novarro será Ben-Hur en lugar de Walsh. June Mathis es igualmente destituida, y se determina que todo el equipo regrese a casa y el film sea terminado en Culver City. En total, el rodaje va a prolongarse durante tres años.

Filmada sin escatimar gastos y con el convencimiento de que la película dará prestigio al nuevo estudio, *Ben-Hur* rezuma ante todo espectacularidad, destacando dos momentos estelares: la batalla naval -filmada parte en el mar de Livorno, parte en una piscina- y la carrera de cuadrigas, para la cual se reproduce en Hollywood el impresionante Coliseo de Antioquía, en lo que constituye el climax final de la película. Dicha carrera, se efectúa realmente ante cuatro mil espectadores y es filmada en una sola toma con mas de 40 cámaras, convirtiéndose en una de las secuencias más emocionantes y dramáticas jamás presenciadas. Sobre ella se insertaran posteriormente los planos de Novarro y Bushman.

La película se estrena el 30 de diciembre de 1925 en el George M. Cohan Theatre de Nueva York y va a conocer un enorme éxito, llegando a recaudar más de nueve millones de dólares. Todo un récord, que no evita que la compañía no llegue a recuperar, en su momento, el total de su inversión.

1926

Moana
Moana

D: Robert J. Flaherty. **G:** Robert J. Flaherty, Julian Johnson, Frances Hubbard Flaherty (documental). **F:** Robert J. Flaherty. **Ay. F:** Bob Roberts. **Mon:** Robert J. Flaherty. **Ay. D:** Frances Hubbard Flaherty. **R:** Robert J. Flaherty, Julian Johnson. **P:** Robert J. Flaherty para Famous Players Lasky (Paramount). **Dur:** 90 min. **E:** 7 de febrero de 1926. **País:** EEUU.

I: Moana, Fa'angase, Pe'a, Tu'ungaita, Pua'a Tele, Lupenga, familia de tatuadores Tufunga.

En una isla paradisíaca de los Mares del Sur, el joven Moana extrae la raíz del taro para hacer pan, mientras su madre, Tu'ungaita, busca a su hijo pequeño Pe'a entre las ramas de morena.

Los dos hermanos, Moana y Pe'a, junto con su amigo Pua'a Tele, colocan una trampa para jabalíes. Poco después, vuelven para comprobar la captura de un jabato, al que consiguen reducir, y atado a un palo por sus pezuñas, lo llevan hasta al poblado. Tras la caza, los tres amigos salen en canoa y se sumergen en el mar coralino para pescar. Fa'angase, la muchacha más alta del pueblo, se une a ellos en la orilla.

Mientras, mamá Tu'ungaita tensa la corteza de la morena y con semillas rojas de sándalo, como tinte, confecciona el *lavala,* el vestido típico del país. Pe'a trepa a los árboles para coger coco y luego hace fuego para capturar un cangrejo gigante. Moana y su hermano capturan en el agua a una tortuga. La familia de Moana prepara la comida para un suculento banquete: fruta del pan, taro, plátanos verdes, etc. Al final del día, Fa'angase frota a Moana con un ungüento de aceite de coco y el muchacho, orgulloso, baila el *Siva.*

Todo lo anterior no es sino preparación para el gran acontecimiento por medio del cual el polinesio gana el derecho a llamarse hombre: un doloroso proceso de tatuaje, que dura varios días, y con el que Moana va a conseguir la dignidad y el carácter para perpetuar su raza. Mientras, la tribu lo festeja con un baile ceremonial. En la despedida, los jefes beben la *kava* y Moana baila con Fa'angase, la muchacha que ha elegido para él.

El éxito de *Nanook of the North* 1922, da lugar a una serie

de malas imitaciones y proporciona a su autor Robert J. Flaherty un contrato con la Paramount. El máximo responsable de la productora, Jesse L. Lasky, está ansioso por explotar el filón naturalista y permite al realizador escoger el lugar para su próximo film.

Flaherty viaja a Samoa en los Mares del Sur. Esta vez va acompañado por su esposa y colaboradora Frances Hubbard. Elige Savali de entre las islas de Polinesia, por entender que se preserva mejor que ninguna otra de la invasión de la civilización. Durante los primeros meses de los casi dos años que ha de durar la empresa, el realizador estudia el modo de vida de los nativos. De este modo puede verificar que aquí, al contrario de lo que ocurría con los esquimales, no existe una lucha por la supervivencia, ya que la naturaleza les brinda graciosamente todo lo que necesitan. En medio de este paraíso, los polinesios, para demostrar su virilidad, deben procurarse un malestar artificial y se someten a una dolorosa prueba, a la que revisten de un significado religioso y con la que de alguna manera consiguen *expiar* una existencia tan feliz.

Pero este discurso, centrado en el universo de los samoanos que nos presenta Flaherty, tan alejado de los estereotipos habituales, dista bastante de reflejar la realidad actual. La isla que encuentra el realizador es mucho más *civilizada* de lo que se nos pretende hacer creer. Sus nativos han abandonado ya muchos de los ritos de sus ancestros, lo que obliga a Flaherty a tener que incentivarles económicamente para poder reconstruir sus vie-jas costumbres, entre ellas le ceremonia de iniciación. Este artificio, no impide a *Moana* convertirse en un excepcional documento etnológico y, rodado en negativo pancromático, representar un poema en imágenes de una belleza difícilmente superable.

La decepción de los jefes de la Paramount ante la visión de la película es enorme, ya que no es el *nuevo Nanuk* que ellos esperaban. Flaherty ha de presionar para conseguir su distribución, pero ante la falta de apoyo de la productora, la película fracasa comercialmente tras su estreno, que tiene lugar el 7 de febrero de 1926 en el Rialto Theatre de Nueva York. En Europa, sin embargo, el film será reconocido y recibido con los honores que se merece.

Feu Mathias Pascal
El difunto Matías Pascal



D: Marcel L'Herbier. **G:** Marcel L'Herbier, basado en la novela de Luigi Pirandello: *Il Fu Mattia Pascal*. **F:** Paul Guichard, Jean Letort, Fedote Bourgassoff, Jimmy Berliet, Nicolas Roudakoff. **Mon:** Alberto Cavalcanti. **D.A.:** Alberto Cavalcanti, Lazare Meerson, Erik Aaes. **Ay. D:** Alberto Cavalcanti. **P:** Alexandre Kamenka para Ciné-graphic Albatros / Films L'Herbier. **Dur:** 192 min. **E:** 12 de febrero de 1926. **País:** Francia.
I: Ivan Mosjoukin (Mathias Pascal), Michel Simon (Jérôme Pomino), Marcelle Pradot (Romilde Pescatore), Loïs Moran (Adrienne Paléari), Jean Hervé (Terence Papiano), Pierre Batcheff (Scipion Papiano), Marthe Belot (Marie Pascal, madre de Mathias), Pauline Carton (Scolastique Pascal), Isaure Douvane (Batta Maldagna), Philippe Hériat (Anselmo Paléari).

Matías Pascal, un soñador, ocupa su tiempo en escribir la curiosa historia de su vida.

Nacido en una familia acomodada, se ve obligado a forjarse su propio destino al enviudar su madre y perder ésta toda la fortuna familiar por causa de un administrador sin escrúpulos. Un día, su tímido amigo Jerónimo Pomino le pide que corteje en su nombre a Romilda, una muchacha de Miragno, el pueblo donde viven, pero Matías termina casándose con ella. El joven matrimonio se ve obligado a vivir en la sórdida casa de la malhumorada madre de Romilda, quien no ve en su yerno sino a un vago. Matías consigue trabajo en la poco frecuentada biblioteca local; allí, rodeado de ratas y libros enmohecidos encuentra un respiro a la atmósfera asfixiante en la que vive. La súbita muerte de su madre y de su pequeña hija le hacen huir del pueblo sin rumbo fijo. Llega a Montecarlo, donde por una racha de buena fortuna gana una pequeña suma de dinero en la ruleta. Con ella piensa regresar a Miragno pero una noticia en el periódico le deja perplejo: *«Matías Pascal se ha suicidado»*. Un

halo de libertad se dibuja en su mente.

Adoptando la identidad de Adrián Meis se dirige a Roma y allí se hospeda en casa del señor Paleari. Pronto se enamora de Adriana, la hija de su patrón, pero la muchacha está ya comprometida con Terencio Papiano, un vil arqueólogo. Escipión, hermano de Terencio, aprovechando un momento de oscuridad, durante una sesión de espiritismo que tiene lugar en la habitación de Matías, le roba a éste su dinero. La falta de una identidad legal le impide denunciar el robo a la policía, pero llega a un acuerdo con los hermanos de olvidar el hecho si abandonan Roma y dejan en paz a Adriana.

Reconociendo que es imposible vivir en la falsedad se dirige a Miragno en busca de su antigua identidad. Romilda se ha casado con Jerónimo y tienen un pequeño bebé. Matías se apena de la pareja y aunque su matrimonio no es legal les deja que continúen unidos. Visita su propia tumba para rendir homenaje al pobre desgraciado allí enterrado, y ya libre de su pasado, regresa a Roma con Adriana.

Parisino de nacimiento y licenciado en derecho y en letras, Marcel L'Herbier, durante su movilización en la Gran Guerra, tiene posibilidad de entrar en contacto con el mundo del celuloide al ser destinado al Servicio Cinematográfico del Ejército Francés. Finalizada la contienda, L'Herbier refleja sus inquietudes intelectuales y plásticas en su opera prima, *Rose-France,* que a pesar de revelarse como una innovadora propuesta fílmica, no es muy bien recibida por el público.

Sus preocupaciones por crear un cine diferente, desligado de subordinaciones teatrales y que recoja al mismo tiempo la esencia del espíritu nacional francés, llevan a L'Herbier a formar parte de la que se ha dado en llamar la primera vanguardia, junto a realizadores como Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein o Louis Delluc. Después llegaran *El dorado* (1921), *Don Juan et Faust* (1922) y *L'inhumane* (1924), en los que L'Herbier apuesta por un esteticismo decadente y un artificio formal, cada vez más delirante, que lo convierten en el poeta del antirrealismo.

Pero el fracaso comercial de la experimental *L'inhumane,* obliga a L'Herbier a efectuar un giro en su carrera. Frente al empleo sistemático *del flou,* la búsqueda del intelectualismo puro y el decorativismo a ultranza, *Feu Mathias Pascal* se ve nutrida, tanto por un sólido texto de Pirandello -autor muy de moda en el París de la época y aún sin explotar en el medio cinematográfico-, como por la influencia

del estilo estético de la productora del film, Cinégraphic Albatros, que dirige Alexandre Kamenka. Además, la presencia del versátil actor ruso Ivan Mosjoukin, del que L'Herbier acierta a exprimir sus amplias posibilidades interpretativas, pone el colofón a una historia diferente, que invita a reflexionar sobre la fatalidad que puede suponer la pérdida de la identidad personal, por poco halagüeña que ésta sea.

La première de la película tiene lugar en la Salle Marivaux de Paris, en septiembre de 1925, y el estreno se efectúa el 12 de febrero del año siguiente, obteniendo un importante éxito, tanto de crítica como de público y en el que, sin duda, tiene mucho que ver la presencia del popular y justamente prestigiado Mosjoukin.

Mare Nostrum

Mare Nostrum

D: Rex Ingram. **G:** Willis Goldberg, basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. **F:** John F. Seitz. **Mon:** Grant Whytock. **D.A.:** Ben Carré. **Ay. D:** Joe Boyle, Michael Powell. **M:** William Axt, David Mendoza, Edward Bowes. **P:** Rex Ingram para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 113 min. **E:** 13 de febrero de 1926. **País:** EEUU.
I: Alice Terry (Freya Talberg), Antonio Moreno (Ulysses Ferragut), Michael Brantford (Esteban Ferragut), Mlle. Kithnou (Doña Cintia, mujer de Ulisses), Uni Apollon (el tritón), Hughie Mack (Caragol), Mme. Paquerette (Dr. Feldelman), Andre von Engelmann (comandante del submarino), Rosita Ramírez (Pepita), Fernand Mailly (conde Kaledine).

Desde tiempo inmemorial, los hombres de la familia Ferragut han consagrado su vida al mar. Por ello, desde su juventud, Ulises Ferragut sabía cual iba a ser su destino. Casado con Doña Cinta en un matrimonio convenido por su padre, Ulises no siente nada especial por su mujer, siendo su hijo Esteban, que ya cursa estudios en la Academia Naval, el que ocupa su corazón y le llena de orgullo.

Propietario de un barco mercante, el *Mare Nostrum,* las grandes pérdidas económicas colocan a Ferragut al borde de la pérdida del buque. Sólo con el estallido de la Gran Guerra, consigue resarcirse y atesorar importantes beneficios.

En Pompeya, Ulises conoce a Freya Talberg, una austríaca que posee un asombroso parecido con Amphitrite, la diosa del mar, cuyo retrato siempre ha colgado

en casa de los Ferragut. Ulises se enamora al instante de Freya, desconociendo que es un agente secreto alemán, aunque al descubrirlo, tampoco le importa demasiado.

Locamente enamorado de ella, Ulises llega a colaborar con los alemanes, abasteciendo a uno de sus submarinos, y cuando Esteban llega a Nápoles a visitarle, Ulises, cegado en su amor por Freya, no se reúne con él. Decepcionado, Esteban regresa a casa cuando su barco es torpedeado por un submarino alemán, lo que ocasiona su muerte.

Terriblemente afectado, Ulises rompe relaciones con Freya y entrega su barco a la causa francesa. Freya es hecha prisionera y fusilada por los franceses. Al mando de un barco de guerra, que es hundido por un submarino alemán, Ulises tiene tiempo para destruir a sus atacantes antes de ser tragado por el mar con su barco. Freya y Amphitrite, en perfecta simbiosis, recogen en sus brazos a Ulises y le conducen a una muerte apacible.

En estos tiempos, Rex Ingram es reconocido por Hollywood como uno de sus más grandes realizadores, siendo su prestigio sólo comparable al ostentado por Griffth y De Mille, por encima incluso del que atesora Von Stroheim, a quien Ingram ha remontado recientemente su larguísima película *Avaricia (Greed*, 1924). Tras la realización de *The Arab*, rodada en el continente africano, con Ramón Novarro y su esposa Alice Terry, el director enfrenta la que ha de representar su empresa mas importante.

Como en *Los cuatro jinetes del apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse,* 1921), Ingram recurre a una novela del escritor valenciano Blasco Ibáñez como fuente literaria. En su filmación no se escatimarán gastos. Acondiciona los viejos estudios Victorine de Niza y gran parte de la película se rueda en escenarios naturales de Marsella, Barcelona, Pompeya y Nápoles. Todo ello contribuye a dotar al film de una autenticidad y una belleza impresionantes. Con un acentuado estilismo visual, el realizador dublinés consigue convertir esta obra de espionaje e intriga en un poema cinematográfico al Mediterráneo.

En el reparto figuran la inevitable Alice Terry, que ve cumplido su deseo de interpretar a una mujer fatal, y Antonio Moreno, un actor en el que Ingram ya pensó al rodar *The Four Horsemen of the Apocalypse.*

La película es aclamada por el público en su estreno el 13 de febrero de 1926 en el Criterion Theatre de Nueva York, cosechando un gran éxito, tanto en

Estados Unidos como en Francia. La crítica la ensalza y el propio Blasco Ibáñez felicita personalmente a Ingram. Pero a finales de la década, su supuesto contenido antigermánico, hace que sea retirada de la circulación.

The Torrent

El torrente / Entre naranjos

D: Monta Bell. **G:** Dorothy Farnum, basado en la novela *Entre Naranjos* de Vicente Blasco Ibáñez. **F:** William Daniels. **Mon:** Frank Sullivan. **D.A.:** Cedric Gibbons, Merryl Pye. **Ves:** Kathleen Kay, Maude Marsh, André Ani, Max Ree. **R:** Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **P:** Irving Thalberg para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 75 minutos. **E:** 21 de febrero de 1926. **País:** EEUU.
I: Ricardo Cortez (Rafael Brull). Greta Garbo (Leonora Brunno). Gertrude Olmsted (Remedios), Edward Connelly (Dr. Brunno). Lucien Littlefield (Cupido), Martha Mattox (Dña Bernarda Brull), Lucy Beaumont (Doña Pipa), Mario Carillo (rey de España), Mack Swain (Don Matías), Tully Marshall (Don Andrés).



La acomodada familia Brull no ve con buenos ojos las relaciones de su apuesto hijo Rafael con Leonora, una simple campesina, ya que temen puedan desembocar en un matrimonio entre ambos. Para evitarlo, Doña Bernarda, madre de Rafael, idea un plan con el que consigue expropiar a la familia de Leonora y provocar su marcha del país.

Leonora se establece en París, donde con el tiempo llega a convertirse en una célebre cantante, pero la muchacha siente añoranzas de la tierra española que la vio nacer. Entretanto Rafael ha rehecho su vida, se ha presentado como diputado y tiene por novia a Remedios, una joven de su clase.

Al regresar a España, Leonora acude a visitar a Rafael, quien se sorprende de los progresos profe-

sionales de su antigua compañera. El contacto hace renacer de nuevo el amor entre ellos e incluso, durante una inundación, Rafael no duda en arriesgar su vida por socorrer a Leonora. Entendiendo el obstáculo que sigue suponiendo para ellos la oposición de Doña Bernarda y no queriendo enfrentar a un hijo contra su madre, Leonora decide romper la relación. Aunque inicialmente Rafael proclama que su amor es indisoluble, aconsejado por Don Andrés, el joven decide volver con su familia.

Años mas tarde, Leonora y Rafael vuelven a encontrarse. El hombre se ha casado con Remedios, es padre de cinco hijos, y ocupa un cargo importante en la Administración, pero su rostro refleja un envejecimiento prematuro. Leonora, por el contrario, está más bella que nunca y se ha convertido en toda una estrella, a la que el público adora.

Al final del verano de 1925, Louis B. Mayer, máximo dirigente de la MGM, trae a Hollywood a Greta Garbo para que firme un contrato con su productora. En realidad, la actriz forma parte de un lote que incluye al realizador Mauritz Stiller, verdadero interés de Mayer. La compañía, en espera de adjudicarles un proyecto, manda a Stiller realizar filmaciones promocionales de la joven actriz, que no entusiasman precisamente a ésta.

Monta Bell, antiguo colaborador de Chaplin, sumido en la preparación de su nuevo trabajo *The Torrent*, visiona los ensayos de Stiller y queda encantado con el estilo de la Garbo, a la que reclama para su película. A pesar del gran disgusto que le supone el no debutar en Hollywood a las órdenes de su mentor, Greta se ve obligada a aceptar.

The Torrent está basada en una novela del autor favorito del momento, Vicente Blasco Ibáñez, y en ella están contenidos todos los ingredientes de sus obras más populares. Pasiones desatadas, frustraciones y amores imposibles configuran de nuevo el sugerente universo del autor valenciano. Con un presupuesto de 250.000 dólares, la MGM reconstruye en estudio los impresionantes decorados que constituyen fieles representaciones del Teatro de la Opera de París, la Opera Real de Petrogrado y la Scala de Milán. Por otro lado, cabe destacar el estupendo trabajo del director de fotografía William Daniels, quien, rodando en platós cerrados al público, consigue vencer la introversión de la actriz y obtener lo mejor de ella en excelentes tomas. La afinidad que ambos desarrollan durante la película, va a marcar el comienzo de una larga relación profesional. El resultado final va a ser un producto de acabado impecable.

Estrenada el 21 de febrero de 1926 en el Capítol Teatre de Nueva York, la película supera las expectativas previstas y toda la crítica resalta el magnetismo y personalidad de la Garbo, quien, pese a su juventud, se perfila ya como la nueva reina de Hollywood.

The Black Pírate
El pirata negro

D: Albert Parker. **G:** Jack Cunningham, Kenneth Davenport, basado en un relato de Elton Thomas (Douglas Fairbanks). **F:** Henry Sharp (Technicolor). **Mon:** William Nolan. **D.A.:** Dwight Franklin, Karl Oscar Borg, Edward M. Langley, Jack Holden. **Asesor Náutico:** P. H. Wilson. **M:** Mortimer Wilson. **R:** Robert Nicholls. **P:** Douglas Fairbanks para Elton Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 100 min. **E:** 8 de marzo de 1926. **País:** EEUU.

I: Douglas Fairbanks (Michel, el pirata negro), Billie Dove (la princesa), Anders Randolf (capitán de los piratas), Donald Crisp (McTavish), Tempe Piggott (Duenna), Sam De Grasse (lugarteniente pirata), Char-



les Stevens (encargado de la pólvora), Charles Belcher (pasajero), Fred Becker (tripulante), John Wallace (otro tripulante).

Una banda de crueles piratas logran abordar un barco y, tras saquearlo y atar a los tripulantes al mástil, lo hacen explotar. El único superviviente, Michel, consigue llegar a nado hasta tierra, arrastrando con él a su padre gravemente herido. Michel jura venganza ante su progenitor, que muere entre sus brazos. Hasta allí llegan los piratas dispuestos a repartirse el botín. Ocultando su identidad, Michel sale de su escondite y desafía al capitán pirata, que resulta muerto en la pugna.

Bajo el sobrenombre de «pirata negro», Michel se integra en la tripulación del barco pirata y para ganarse su confianza, les promete capturar un barco él solo. Así lo hace, descubriendo en él la presencia de una bella joven de la que se enamora. En un intento de salvarla del acoso del lugarteniente, Michel expone que la muchacha es una princesa y propone retenerla como rehén, para cobrar un rescate por ella. Al ser descubierto su intento de liberarla, ambos son apresados. Michel es obligado a saltar de la tabla, pero logra librarse de sus ataduras gracias a McTavish, un simpatizante, lo que evita que muera ahogado.

Tras conseguir algunos refuerzos, el pirata negro vuelve con un galeón, que es hundido por los piratas. Nadando por debajo del barco pirata, Michel y sus hombres, consiguen abordarlo. En dura batalla, los piratas son diezmados y finalmente derrotados. El duque de Arnaldo, verdadera personalidad del «pirata negro», se reúne con su enamorada, descubriendo que la supuesta princesa lo es en realidad. Tras la llegada del gobernador, McTavish propone entregar el tesoro a la pareja como regalo de bodas.

Ya sea en el papel de justiciero enmascarado, mosquetero, caballero medieval o ladrón árabe, la personalidad que desarrolla Douglas Fairbanks resulta invariablemente autosuficiente, acrobática y desenfadada y viene inevitablemente marcada por su interpretación en *La marca del Zorro* (1920). Fairbanks explora diferentes variantes dentro del género de aventuras y lo hace mediante una espectacular puesta en escena y con los objetivos centrados en el deleite del gran público. Por eso *The Black Pírate* cuenta con un elevado presupuesto, un millón de dólares, y va a ser rodada por el procedimiento bicromático Tecnicolor.

La película, de cuya realización es encargado Albert Parker, está basada en una sencilla historia del propio Fairbanks, y es precisamente la ausencia de complejidad de la trama una de sus mayores bazas. Los persona-

jes son arquetipos: piratas sanguinarios, un valeroso héroe y una princesa cautiva, que se desenvuelven con gracia en un film lleno de sentido del humor. Junto a ellos no faltan los típicos ingredientes del género como enormes galeones repletos de oro, islas desiertas, encarnizadas luchas y una bella historia de amor. Pero por encima de todo, la película destaca por sus impresionantes escenas de acción. En una de ellas, en la que «el pirata negro» se desliza por una vela con la sola ayuda de su cuchillo, se requiere para su rodaje del truco de un plano inclinado y un complicado sistema de alambres. En otra, que constituye el climax final de la película, el héroe y sus amigos nadan por debajo del barco pirata como preámbulo a su abordaje y a la decisiva batalla.

La película, que se estrena el 8 de marzo de 1926 en el Selwyn Theatre de Nueva York, obtiene un gran éxito que confirma la privilegiada posición de Fairbanks en Hollywood, donde le consideran «el rey».

Geheimnisse einer Seele
El misterio de un alma

D: Georg Wilhelm Pabst. **G:** Colin Ross, Hans Neumann, Dr. Hans Sachs, Dr. Karl Abraham, inspirado en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. **F:** Guido Seeber, Kurt Oertel, Walter Robert Lach. **D.A.:** Ernö Metzner. **Ay. D:** Mark Sorkin. M: Giuseppe Becce. **P:** Hans Newmann para Newmann Filmproduktion. **Dis:** Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 95 min. **E:** 24 de marzo de 1926. **País:** Alemania.
I: Werner Kraus (Profesor Mathias Fellman), Ruth Weyher (su esposa), Ilka Grüning (la madre del profesor), Jack Trevor (el primo de la esposa), Pawel Pawlow (Dr. Orth, psicoanalista), Hertha von Walther (la ayudante), Renate Brausewetter (la criada).

Impactado por la noticia de que un primo de su mujer y amigo de la infancia regresa de la India, Mathias Fellman, un profesor de química, tiene un sueño en el que intenta asesinar a su esposa con una navaja de afeitar. Al día siguiente, el profesor experimenta una inexplicable fobia hacia los instrumentos cortantes como la navaja o el abrecartas, y con su extraño comportamiento, llega a inquietar a su mujer y a su primo. Cuando Mathias siente el impulso de cometer el crimen soñado, logra reprimirlo, y abrumado, huye de su casa.

En un café, Mathias conoce al Dr. Orth, un psicoanalista que se

interesa por su estado y con el que, aconsejado por su madre, se pone en tratamiento. A través del psicoanálisis, el doctor va descifrando el origen de sus obsesiones. El sentimiento de inferioridad y celos que ya en la infancia le provocan las atenciones de su hoy esposa hacia su primo, la impotencia que ello deriva que le hace adquirir un complejo de culpabilidad, y que, tarde o temprano, le habría llevado a cometer un acto irresponsable. Una vez reconocidas y asimiladas las fuerzas de su subconsciente, el profesor queda curado.

Tiempo después, cerca de un chalet de montaña, Mathias disfruta de sus vacaciones pescando. Cuando ve a su mujer y su bebé, el profesor se precipita hacia ellos. Su felicidad es ahora completa.

Muy interesado en las modernas teorías psicoanalíticas, que en esta época causan furor entre los intelectuales de todo el mundo, y hombre de talento contrastado, el director George W. Pabst, ofrece todas las garantías a la productora como conductor de este proyecto experimental.

El film propone un acercamiento a la pantalla de los imbricados vericuetos utilizados por el consciente, en su traducción de las pulsiones que estimulan niveles mentales más profundos. Para ello, se logra la colaboración de Karl Abraham y Hanns Sachs, dos prestigiosos científicos, discípulos de Freud, que actúan como supervisores del film. El mundo del subconsciente, que ya fuera insinuado por el realizador Arthur Robison en su película *Sombras (Schatten,* 1923), puede ser ahora explorado por Pabst con profundidad y rigor.

Con un sofisticado tratamiento del montaje y haciendo gala de gran habilidad técnica, Pabst logra una película estéticamente impecable, repleta de trucos; en la que, a través de un discurso deliberadamente confuso y desordenado, el realizador nos introduce en el oscuro universo de un desequilibrado. El rompecabezas que constituye el abundante material de hechos descritos, es organizado mediante un serio ejercicio de regresión psicoanalítica, que dota a la obra de una objetividad documental y pone de manifiesto el respaldo científico adquirido. Además, la película contiene una trama melodramática, bien patente en la idílica escena campestre del epílogo. Ambas, documento y ficción, se unen en audaz conjunción, conformando una obra única en la historia del cine.

El 24 de marzo de 1926 la película se estrena en el Gloria Palast de Berlín, destacando, no tanto por la moderada aceptación que obtiene entre el público, como por el hueco que en el séptimo arte cubre el nuevo género que el film inaugura.

Nana

Nana

D: Jean Renoir. **G:** Pierre Lestringuez, según una novela de Émile Zola. **F:** Edmund Corwin, Jean Bachelet. **Mon:** Jean Renoir. **D.A.:** Claude Autant Lara, Robert Jules Garnier. **Ves:** Claude Autant Lara. **Ay. D:** André Cerf, Pierre Lestringuez. **Ay. F:** Georges Asselin. **M:** Clément Doucet. **R:** Jean Renoir, Denise Leblond-Zola. **P:** Jean Renoir para Les Films-Jean Renoir (París). **Dis:** Aubert-Pierre Braunberger. **Dur:** 108 min. **E:** 27 de marzo de 1926. **País:** Francia.
I: Catherine Hessling (Nana), Jean Angelo (conde de Vandeuvres), Werner Krauss (conde Muffat), Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon), Jacqueline Forzane (condesa Sabine Muffat), Valeska Gert (Zoé, la doncella de Nana), Harbacher (Francis, el peluquero de Nana), Claude *-Autant-Lara-* Moore (Fauchery), Nita Romani (Satin), Marie Prévost (Gaga).



París durante el Segundo Imperio. Nana es una joven actriz con ambiciones, que ha conseguido pequeños éxitos en papeles ligeros. La joven seduce al conde Muffat que, a partir de ese momento, se constituye en su protector. Las influencias del conde ante el señor Bordenave, director del teatro, le valen a Nana el papel protagonista en el próximo estreno, titulado *La pequeña duquesa.* La obra resulta un absoluto fracaso y Nana, desengañada por los avatares del destino, decide consagrarse enteramente a una vida fácil.

El conde Vandeuvres reprocha a Nana el haber pervertido a su sobrino Georges Hugon. En realidad, Vanduvres se haya muy interesado en la muchacha y desea convertirse en su protector sustituyendo a Muffat. Para tal empresa necesita mucho dinero, por lo que intenta amañar una carrera de caballos. Su fraude es descubierto, lo que le supone un gran deshonor. Vandeuvres suplica entonces a Nana que se case con él, lo que provoca la risa de la muchacha.

Al igual que su tío, Hugon desea a Nana en matrimonio,

pero tachado de inmaduro por ésta, se apuñala. Vandeuvres se envenena en las caballerizas. Nana es presa de grandes remordimientos, que sus amigos no consiguen alejar. Muffat, cansado de la vida disoluta que lleva, la abandona. Nana cae enferma de viruela; al enterarse, Muffat acude junto a ella para verla por última vez antes de que la muerte aleje a la muchacha definitivamente de su lado.

La película, basada en una novela de Emilio Zola, narra la transformación de una actriz fracasada en una rica cortesana y su muerte. Tras dirigir *La hija del agua (La Filie de l'eau,* 1924), Jean Renoir afronta con *Nana* su segunda realización, que además representará su debut en tareas de producción.

Pese a permitirse ciertas licencias en la intriga del relato, Renoir se esmera en que toda la inspiración naturalista de la obra quede preservada. Por otro lado, en un intento premeditado de alejarse de la aburrida -a juicio de Renoir- tendencia artística imperante en el cine francés del momento, el realizador toma el modelo de un cine más vivo y activo, un cine al que él profesa auténtico culto: el americano. Sus maestros resultan ser: Chales Chaplin, Clarence Brown y, sobre todo, Erich von Stroheim, del cual, su film *Esposas frivolas (Foolish Wives,* 1922), constituye el punto de referencia de Renoir a la hora de plasmar en imágenes la obra de Zola. Las celebraciones orgiásticas, el valor absoluto del dinero en la vida de ciertas personas, la morbosidad fetichista de algún personaje nos trasladan automáticamente al abigarrado universo de Von Stroheimn.

El tono progresivamente mortuorio de la película desemboca finalmente en un clima trágico y fantástico, casi irreal, que ha sido entendido a posteriori, como el toque de pretenciosidad juvenil propio de un futuro genio.

Es destacable la actuación de Catherine Hessling, esposa del realizador y ex-modelo de su padre, el conocido pintor impresionista August Renoir. Hessling interpreta a Nana asumiendo con atrevimiento la voluptuosidad y carnalidad del personaje pero, a decir del propio Renoir, se muestra mecánica y carente de poder dramático.

La película es bien acogida por la crítica y el público no se muestra indiferente, pero supone un fracaso financiero que arruina a su director, a quien el film ha costado la abultada suma de un millón de francos.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed
Las aventuras del Príncipe Achmed

D: Lotte Reiniger. **G:** Lotte Reiniger, basado en varios cuentos de *Las mil y una noches.* **E.E.:** Walther Ruttmann, Berthold Bartosh, Walter Türck. **Animación:** Lotte Reiniger, Carl Koch, Berthold Bartosh, Walther Ruttmann, Alexander Kardan. **M:** Wolfgang Zeller. **P:** Carl Koch, Paul Ritter para Comenius-Film, Berlín y Potsdam. **Dur:** 1.811 metros. **E:** julio de 1926. **País:** Alemania.
I: Sombras chinescas.

El califa de Bagdad celebra con gran fasto su cumpleaños en palacio, acompañado de sus hijos Achmed y Dinarzade. El califa se encapricha de un caballo mágico que le es presentado por un brujo e, inocentemente, le ofrece a éste cambiárselo por lo que él desee. Pero el malvado hechicero pretende pretende llevarse a Dinarzade como recompensa y es detenido. Achmed monta en el caballo, y sin poder dominarlo sale volando con él, llegando a las islas de Wak-Wak. Allí se enamora de la princesa Peri-Banu, a la que pide regrese con él. Montados en el caballo, ambos llegan hasta la lejana China.

El brujo, que ha conseguido escapar disfrazado de murciélago, rapta a Peri-Banu y la conduce ante el emperador de China,



que pretende hacerla su mujer. Achmed, colocado por el hechicero sobre la boca de un volcán, es salvado por un ogro, quien además le regala una armadura y una espada que le han proteger de la brujería. Achmed y el ogro llegan al palacio del emperador a tiempo de evitar la boda y rescatar a Peri-Banu. Poco después, los espíritus malignos de Wak-Wak se llevan a la princesa. Achmed la sigue hasta la entrada de las islas, donde salva la vida a Aladdin. Este, sin conocer la identidad de Achmed, le cuenta que un misterioso personaje le ofreció como esposa a Dinarzade a cambio de encontrar una lámpara maravillosa. Una vez la lámpara le hubo colmado de riquezas, desapareció, junto a la princesa y el palacio en el que vivían.

El ogro informa a Achmed que Peri-Banu es presa de la ira de los espíritus. La lámpara es la solución para entrar en la isla y el ogro la consigue tras una dura batalla con el brujo. Los espíritus, que han condenado a muerte a Peri-Banu, son contrarrestados por espíritus del bien que salen de la lámpara y finalmente derrotados. Aladdin recupera a Dinarzade, y Achmed a Peri-Banu. Tras despedirse del ogro, los cuatro viajan a Bagdad al palacio del califa.

En 1919, de la mano del realizador Paul Wegener, la joven Lotte Reiniger se introduce en el *Instituí fuer Kulturforschung* que dirige Hans Cuertis y pronto comienza a rodar películas de sombras. Cuatro años mas tarde, un banquero berlinés, Louis Hagen, propone al Instituto la realización de un largometraje de sombras chinescas. La idea de divertir al público con ellas durante más de diez minutos es nueva y parece descabellada, pero constituye para ellos un desafío al cual les resulta imposible sustraerse.

El estudio, pese a sus limitaciones físicas y técnicas, es un hervidero de ilusión, donde, a base de imaginación, se desarrollan nuevas posibilidades artísticas día a día. El tema elegido es *Las mil y una noches* y de las otras tantas historias se entresacan los hechos que se piensa pueden destacar en este medio: caballos voladores, hechiceros, ogros, transformaciones, etc. Tres años de trabajo va a llevar el recortar las siluetas de papel y moverlas para su impresión imagen por imagen, hasta superar el cuarto de millón de tomas.

El domingo 2 de mayo de 1926 por la mañana, en el teatro Volksbuehne, situado al norte de Berlín, tiene lugar la presentación de la película a la prensa, que está cargada de incidentes. Entre los invitados se incluyen el realizador Fritz Lang y su esposa. El Dr. Karl With, renombrado experto de arte, ha de prolon-

gar su introducción, ante la rotura de una lente del proyector, que debe de ser reemplazada por otra traída apresuradamente desde la Ufa. Durante la proyección, un policía intenta pararla alegando que el teatro incumple las normas de seguridad. Finalmente, se le convence de que haga la vista gorda. Los calurosos aplausos de los asistentes preludian los que dos meses más tarde se han de escuchar en su primera proyección pública en la Comédie des Champs-Elysées de París. De ese modo, la audaz realización se ve justamente compensada con un éxito artístico y comercial en Francia, que habrá de repetir en muchos países.

The Son of the Sheik
El hijo del caíd

D: George Fitzmaurice. **G:** Frances Marion, Fred De Gresac, basado en la obra *The Sons of the Sheik* de Edith M. Hull. **F:** George Barnes. **Mon:** Hal C. Kern. **D.A.:** William Cameron Menzies. **R:** George Marion Jr. **P:** John W. Considine Jr. para Feature Productions. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 75 min. **E:** 9 de julio de 1926. **País:** EEUU.
I: Rudolph Valentino (Ahmed / el caíd), Vilma Banky (Yasmin). George Fawcett (André, padre de Yasmin), Montague Love (Grabah. pretendiente de Yasmin), Karl Dane (Ramadan), Bull Montana (Alí), Bynunsky Hyman (Pincher), Agnès Ayres (Diana, la esposa del caíd). Charles Requa (Pierre), Erwin Connelly (el suavo).



Al sur de Argelia. La bailarina Yasmin, hija de André, el jefe de un grupo de saltimbanquis y ladrones, ha seducido a Ahmed, el hijo de caíd. Ahmed recorre todos los días muchas millas a caballo por el desierto para verse con ella. En el campamento de los ladrones, un día, éstos atacan a Ahmed, que es colgado de los puños y azotado, en espera de cobrar un rescate. Grabah, un

miembro de la banda que desea a Yasmin, engaña al prisionero diciéndole que la chica sólo ha sido un cebo para capturarle.

Ahmed es rescatado por dos de sus hombres y conducido a Touggourt, donde el joven vuelve a ver a la bailarina. Ciego de odio, la rapta del café Maure y se la lleva hasta su tienda donde la fuerza. El caíd, disgustado por las correrías de su hijo, le persuade para que deje en libertad a Yasmin, aunque recuerda que el hizo lo mismo para conquistar a su mujer.

Al enterarse Ahmed del equívoco tramado por Grabah, parte en medio de una tempestad de arena hacia el café Maure, para encontrar a su amada. Allí, Grabah y sus hombres le preparan una encerrona. El caíd corre a auxiliar a su hijo. Juntos combaten encarnizadamente a los ladrones hasta la llegada de refuerzos. Grabah huye llevándose a Yasmin. Ahmed logra alcanzarlo y, tras una dura lucha, rescatar a su enamorada.

Adaptación de la novela de Edith Maude Hull *The sons of the Sheik*, cuyo precedente *The Sheik*, fue llevado a la pantalla en 1921 por George Melford, también con Valentino como protagonista. Los dos hijos gemelos del caíd, que aparecen en la obra literaria, se convierten en uno para la película, si bien Valentino realiza un doble papel, el protagonista y el de su padre, el mismo que encarnara hace cinco años.

Aunque el guión es simple y folletinesco, contiene los elementos precisos y Fitzmaurice se encarga de realzarlos con habilidad. Así, en una Arabia onírica, se ponen en pie exóticas aventuras, con bravos caballeros, oasis en medio del desierto, acróbatas, bandidos y una historia de amor tan cargada de pasión, violencia, rencor, sexo y odio, que tiende a lo *antropológico.* En ese marco, el realizador sitúa a Valentino y comienza a adorarle con su cámara, centrando su objetivo en extraer todo su magnetismo físico y su sex-appeal. Todas las composiciones visuales, iluminación, coreografía, vestuario, etc., toman al astro como punto de referencia en un intento de enamorar a la audiencia del personaje de Ahmed. Su descarada trascendencia y su primitivismo emocional llegan a ser asumidos por el espectador, en tal medida, que éste acaba aceptando una violación, como algo lógico dentro del contexto.

El 9 de julio de 1926, Valentino asiste en Hollywood al estreno de la película ante un público entusiasta, que anuncia ya el éxito del film. Pero su repentina muerte a causa de una peritonitis -otros peor pensados, ven como responsable del hecho al magnate William Randolph Hearst, que habría actuado celo-

so por el flirteo del galán con su protegida Marion Davies-, sobrevenida el 23 de agosto, provoca en todo el mundo un delirio colectivo y convierte a la película en objeto de peregrinaje de las gentes, deseosas de rendir un último homenaje a su ídolo. El fenómeno alcanza tal magnitud, que va a ocasionar el nacimiento del primer gran mito cinematográfico.

Three Bad Men
Tres hombres malos

D: John Ford. **G:** John Stone, John Ford, basado en la novela *Over the Border* de Herman Whitaker. **F:** George Schneiderman. **Ay. D:** Edward O'Fearna. **R:** Ralph Spence, Malcolm Stuart Boylan. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dur:** 91 min. **E:** 18 de agosto de 1926. **País:** EEUU.
I: George O'Brian (Dan O'Malley). Olive Borden (Lee Carleton), Louis Tellegen (Layne Hunter), J. Farrell McDonald (Mike Costigan), Tom Santschi («Bull» Stanley), Frank Campeau («Spade» Alien), George Harris (Joe Minsk), Priscilla Bonner (Millie Stanley), Jay Hunt (viejo prospector), Otis Harían (Zack Leslie).



1876. De todas las partes del mundo llegan a Dakota infinidad de colonos en busca de oro. Dan O'Malley lo hace desde Irlanda y, en ruta, conoce al señor Carleton y a su hija Lee.

Bull, Mike y Spade son tres forajidos de buen corazón que se disponen a robar los caballos de los Carleton, cuando observan sorprendidos cómo otra banda de bandidos sin escrúpulos, que lidera Layne Hunter, sheriff de la región, se les adelanta. No pudiendo evitar que maten al viejo Carleton, los buenos bandidos, se hacen cargo de la joven Lee.

Los tres hombres se imponen la tarea de buscar un marido digno para la muchacha y no cejan en su empeño hasta que encuen-

tran en Dan O'Malley a la persona perfecta.

Los secuaces de Layne asesinan a un viejo para robarle el plano de una veta de oro. Pero el viejo, antes de morir se lo ha entregado a Bull y los bandidos, en la búsqueda del documento, prenden fuego a la iglesia. Allí pierde la vida Millie, la hermana de Bull.

El 25 de Junio de 1887 a las doce en punto del mediodía tiene lugar la salida de los colonos que el presidente Grant ha establecido para la ocupación de las tierras canjeadas a los Sioux. Los Carleton se colocan en cabeza, pero la banda de Hunter, violando la prohibición, ha cruzado la línea la noche anterior y persigue a los Carleton para robarles el plano. Tratando de detener a los bandidos, pierden la vida uno tras otro Spade Allen, Mike Costigan y Bull Stanley, logrando éste último acabar finalmente con Layne Hunter.

Pasan los años. Dan y Lee viven con su hijo en una cabaña. El oro soñado lo constituye el trigo que nace en aquella tierra fértil. Dan promete a su pequeño, llamado Stanley Costigan Alien, contarle algún día la historia de los «tres hombres malos».

Si la gran epopeya fílmica *El caballo de hierro (The Iron Horse* 1924), donde se narra la construcción del primer ferrocarril transcontinental, le ha valido a Ford su salto a la fama, el director irlandés confía en revalidar su estatus con la adaptación a la pantalla de la novela de Herman Whittaker *Over the Border*, que tiene como marco otro gran episodio de la reciente historia americana: la colonización de nuevos territorios en el Oeste.

Three Bad Men parte de una línea argumental básica, desde la que Ford nos refiere, a través de cómicas pinceladas, los esfuerzos de los «tres forajidos» en su búsqueda de un marido a la huérfana Lee, hasta que encuentran en Dan el novio ideal. Progresivamente, la cinta va adquiriendo un tono más serio hasta acabar cargada de todo el dramatismo que caracteriza a una tragedia clásica. A pesar de estar al otro lado de la ley, Ford idealiza a los tres renegados, de los que obvia voluntariamente su pasado, y con los que resalta la importancia del desarrollo de sistemas morales propios, frente al mal uso de las reglas sociales imperantes. Forzados al sacrificio personal, los «tres hombres malos», adquieren categoría de leyenda mientras sus espíritus se pierden en el horizonte.

La aparatosa y espectacular carrera -que guarda notables semejanzas a la mostrada en *El hijo de la pradera (Tumbleweeds,* 1925)- está rodada en Jackson Hole (Wyoming) y en ella Ford despliega una grandio-

sa panorámica para mostrarnos la hilera de carromatos que van a tomar parte en el magno episodio, que representa un nuevo paso en la conquista del Oeste. Realidad y ficción se saludan en tan épico evento, ya que la ocupación de tierras de Dakota fue vivida en su niñez por varios miembros del equipo técnico de la película.

El film se estrena el 18 de agosto de 1926 y la aceptación en su momento es refrendada posteriormente por los muchos críticos que ven en *Three Bad Men* el mejor western mudo de la historia del cine.

Protsess o tryokh millyonakh
El proceso de los tres millones

D: Yacov Protazanov. **G:** Yacov Protazanov, Oleg Leonidov, basado en la novela de Umberto Notari. **F:** Pyotr Yermolov. **D.A.:** Isaak Rabinovich. **Maq:** N. Sorokin. **Ay. D:** Juli Raizman, I. Urinov. **P:** Mezhrabpom -Russ. Urss. **Dur:** 1.931 Metros. **E:** 23 de agosto de 1926. **País:** URSS.

I: Igor Ilinski (Tapioca, el ratero), Mikhail Klimov (Ornano, el banquero), Anatoli Ktorov (Cascarile, el ladrón caballero), Olga Zhizneva (Noris, la mujer de Ornano), Vladimir Fogel (el hombre de los anteojos), Nikolai Prozorovski (Guido, amante de Noris), Daniil Vedensky (ladrón).



Las malas cosechas de los últimos años causan el hambre en las provincias del norte de Italia. El banquero Ornano vende su casa por tres millones a una comunidad religiosa, tras sobornar convenientemente a los padres priores de la congregación. Con ese dinero, Ornano espera iniciar un proceso especulativo para aprovecharse de la mala situación que vive el país.

Noris, la mujer de Ornano, enterada de la operación, manda una nota a su amante Guido comunicándole la existencia del dinero en su domicilio. Pero la nota llega a manos de Cascarille, un simpático aventurero, que por la noche entra en el domicilio de Ornano dispuesto a dar cuenta del dinero. Para su sorpresa allí se encuentra con su amigo, el ratero Tapioca. La súbita llegada de Ornano pone en fuga a Tapioca, mientras que Cascarille se refugia en la habitación de Noris. Bajo la amenaza de entregarle la nota a Ornano, Cascarille obliga a la mujer del banquero a distraer a su marido, mientras le roba la caja fuerte.

La policía logra detener a Tapioca quien, tomado por el ladrón, es encarcelado. En prisión, Tapioca es atendido con mimo, por respeto a tan alta cantidad robada. La noticia alcanza gran eco popular. Durante el juicio, Cascarille aparece y se confiesa culpable del robo. Para dejar en evidencia a los hipócritas asistentes, Cascarille lanza en la sala dinero falso; se organiza un terrible revuelo en medio del cual Cascarille y Tapioca se dan a la fuga.

Tiempo después, un viajero es sorprendido intentando robar los guantes de Tapioca, ahora convertido en un hombre rico. Tapioca se indigna y recrimina al ladrón explicándole que lo importante no es el valor de la mercancía, sino el atentar contra «el sagrado principio de la propiedad».

La capacidad de Yakov Protazonov, para situarse en la brecha, adaptándose a los nuevos gustos del público soviético durante todos estos años, resulta realmente asombrosa. Considerado el maestro del cine prerrevolucionario, Protazonov nos sorprende con su brillante incursión en la ciencia-ficción en *Aelita* (1924). Al año siguiente, con *El sastre de Torjok (Zakrojscik iz Torzka),* pone de manifiesto su habilidad en el género de la comedia, valiéndole el reconocimiento de la crítica, que lo califica como uno de los padres inventores de «la risa rusa».

Process o treh millionah está basada en una popular obra teatral de Umberto Notari y en ella se hace evidente el alineamiento del realizador con la comedia occidental. Influencias del cine americano y francés, sumadas a una malicia de tocador de simila-

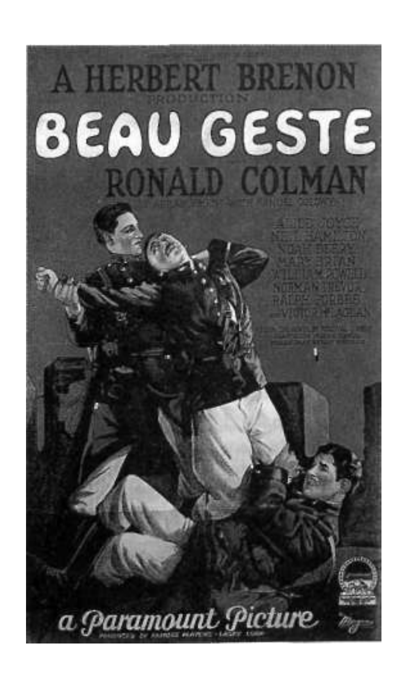
res características a las presentes en la obra de Lubitch, no evitan el que nos encontremos ante una auténtica comedia socialista. La realidad cotidiana de una sociedad marcada por la NEP, los problemas y deficiencias del nuevo régimen, están perfectamente reflejados en la película, si bien de manera indirecta y a través del descubrimiento de las contradicciones del estado capitalista. Por este motivo, el discurso del film llega a resultar ambiguo, y criticable para aquellos que preconizan un didactismo llano e infantil como instrumento aleccionador de las masas.

Tanto la dirección técnica de Isaac Rabinovic, cuyos decorados se dejan sentir, como la espléndida interpretación de Igor Ilinski, en su papel de elegante ratero, y del resto de los actores, contribuyen a hacer de esta sátira una obra lujosa y brillante.

Estrenada el 4 de agosto de 1926 en Moscú, la película obtiene un merecido éxito, que demuestra, pese a ciertas críticas malintencionadas, de qué modo Protazonov ha sabido conectar de nuevo con el humor del pueblo soviético.

Beau Geste

D: Herbert Brenon. **G:** Paul Schofield, John Russell, Herbert Brenon, según una obra de Percival Christopher. Wren. **F:** J. Roy Hunt. **Mon:** Julian Johnson. **D.A.:** Julian Boone Fleming. **M:** Hugo Riesenfeld. **P:** Adolph Zukor, Jesse L. Lasky para Paramount. **Dur:** 120 min. **E:** 25 de agosto de 1926. **País:** EEUU.
I: Ronald Colman (Michael «Beau» Geste), Neil Hamilton (Digby Geste), Ralph Forbes (John Geste). Alice Joyce (lady Patricia Brandon), Mary Brian (Isobel), Noah Beery (sargento Lejaune), Norman Trevor (mayor Heri de Beaujolais), William Powell (Boldini), George Regas (Maris), Victor McLaglen (Hank).



Un destacamento de rescate de la Legión extranjera francesa llega al fuerte Zinderneuf en el

desierto africano. Nadie en la fortaleza contesta a la llamada de los recién llegados. El corneta es enviado a investigar, pero no regresa. En el fuerte todos están muertos y en el suelo yace el cadáver de su comandante atravesado por una bayoneta francesa. Cuando el destacamento abandona el fuerte, éste comienza a arder misteriosamente.

Quince años antes en Brandon Abbas, Inglaterra, los tres hermanos Geste: Beau, Digby y John, sueñan con ser militares. Digby y Beau juran que, si uno de ellos muere, el otro le honrará con un funeral vikingo. Los tres, junto con Isobel, viven bajo la tutela de Lady Brandon. Esta, para poder sostener la manutención de los niños, vende secretamente su valioso zafiro «El agua azul» y lo sustituye por uno falso, pero Beau conoce accidentalmente este hecho.

Años después, el marido de Lady Brandon, que vive separado de ésta, anuncia su intención de regresar para vender el zafiro, pero esa misma noche la valiosa piedra desaparece durante un apagón de luz. Los tres hermanos se autoinculpan del robo y se alistan en la Legión extranjera francesa, incluso John, que está a punto de casarse con Isobel.

En la Legión, el trato a los soldado es, a menudo, brutal. John y Beau son destinados al fuerte Zinderneuf, bajo el mando del cruel sargento Lejaune. El fuerte es atacado por los árabes y Lejaune, gran estratega, coloca a los hombres muertos en los alféizares para engañar al enemigo. Beau es herido de muerte y el sargento, conocedor de que posee un valioso zafiro, intenta robárselo mientras muere. John, que observa la escena, mata al sargento con su bayoneta y huye al desierto.

El corneta encargado de investigar lo ocurrido era Digby, quien recordando su promesa de la infancia quema el cuerpo de Beau y marcha al desierto. Allí encuentra a John, pero Digby, ante la falta de agua para todos, se sacrifica adentrándose es el desierto. John regresa a Inglaterra y se reúne con su amada Isobel; allí relata a Lady Brandon, cómo Beau, conocedor de la falsedad del zafiro, lo robó para protegerla.

Tratando de asegurarse el éxito con la adaptación a la pantalla de la célebre novela *Beau Geste* de Percival Christopher Wren, la Paramount se esmera por dotar al proyecto de todos los elementos necesarios para la consecución de su objetivo. Uno de los más importantes realizadores de la casa, el británico Herbert Brenon, autor de las celebradas *Peter Pan* (1924), y *A Kiss for Cinderella* (1925), se encarga de la realización. El propio Brenon, junto a John Russell, escriben una historia, fiel a la obra de Wren, con la que Paul

Schofield da forma al guión definitivo; y además, el director elige a Ronald Colman y Noah Beery, dos actores consagrados, para los papeles estelares.

La película se rueda en el desierto de Arizona. Sin reparar en castos, la productora realiza un enorme despliegue de medios y pone en escena cientos de camellos y más de dos mil jinetes. A pesar de que su costo final se eleva a casi un millón dólares, el film gana en verosimilitud y presenta momentos de auténtico espectáculo. Esto sirve de perfecto complemento a una sólida trama, que plantea, desde su inicio, una situación cargada de enigmas, que se van desvelando paulatinamente, mediante un inteligente manejo de los recursos narrativos y la hábil dirección de Brenon, que logra mantener el interés durante todo el film. Una espléndida fotografía de Roy Hunt y la gran labor interpretativa, tanto de Colman como de William Powell en un rol secundario, culminan este elaborado producto.

Estrenada el 25 de agosto de 1926 en el Criterion Theatre de Nueva York, la película conoce un gran éxito de público y de crítica, que la destaca entre los films mejores del año. *Beau Geste* va a conocer dos secuelas: *Beau Sabreur* (1928), dirigida por John Waters, y *Beau Ideal* (1931) de Herbert Brenon. La nueva versión de William Wellman en 1939, con Gary Cooper en el papel de *Beau*, a pesar de ser excelente, no conseguirá superar a su predecesora.

The Lodger
El vengador / El enemigo de las rubias

D: Alfred Hitchcock. **G:** Alfred Hitchcock, Eliot Stannard, basado en la novela de Mrs. Belloc Lowndes. **F:** Gaetano di Ventimiglia, Hal Young. **Mon:** Ivor Montagu. **D.A.:** C. Wilfred Arnold, Bertram Evax. **Ay. D:** Alma Reville. **R:** Ivor Montagu. **P:** Michael Balcon para Gainsborough. **Dur:** 85 min. **E:** 1 de septiembre de 1926. **País:** Gran Bretaña.

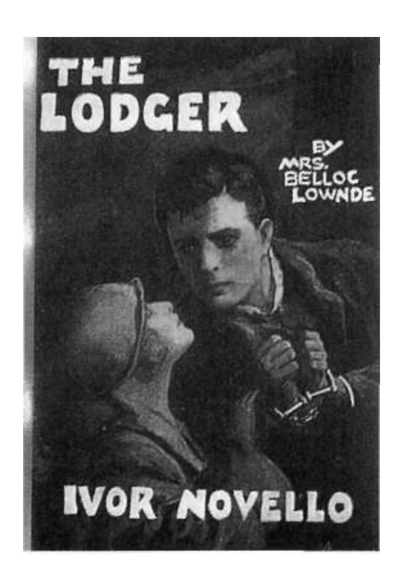
I: Ivor Novello (Jonnathan Drew, el inquilino), June (Daisy Jackson), Marie Ault (Sra. Jackson), Arthur Chesney (Sr. Jackson), Malcom Keen (Joe Betts, el policía), Anne Thurlby, Ben Webster, Robin Irwin, Sybil Rhodes.

Londres. La ciudad está sumida en un clima de terror cuando se difunde la noticia de un nuevo crimen del «Vengador». Es el séptimo consecutivo ocurrido en martes, y todos ellos tienen por

víctimas a las mujeres rubias. En casa de los señores Jackson, su hija Daisy comenta los hechos con su prometido, Joe Betts, que es policía.

A esa casa llega un extraño individuo, Jonnathan Drew, para alquilar una habitación. Poco a poco Daisy se siente atraída por él. Betts es encargado por sus superiores de la investigación del caso del «Vengador». Las continuas salidas del individuo provocan las sospechas de los Jackson y la actitud de Daisy para con el recién llegado despierta los celos de Betts. Este, tras sorprender a su prometida y a Jonnathan juntos, centra todas sus sospechas en inquilino y acaba por detenerle. Jonnathan es esposado, pero consigue escapar y reunirse con Daisy, a la que cuenta que su hermana fue víctima del «Vengador» y cómo ante el lecho de muerte de su madre juró hacer justicia.

Al tiempo que Betts es informado de la detención del auténtico «Vengador», la multitud persigue a Jonnathan hasta Hyde Park para lincharlo. El policía consigue llegar a tiempo y evitarlo. Tras recuperarse en el hospital, Joe besa a Daisy. Ahora tienen toda la vida por delante.



Con dos largometrajes en su haber, *El jardín de la alegría (The Pleasure Garden,* 1925) y *El águila de la montaña (The Mountain Eagle,* 1926), Hitchcock manifiesta por primera vez en *The Lodger* un estilo personal y marca unas pautas que habrá de desarrollar a lo largo de su obra posterior.

Atraído por la versión teatral de la novela, que utiliza una transferencia de personalidad mantenida en suspenso hasta el final, Hitchcock realiza un film de gran ambigüedad moral, en el cual la presencia de Novello en el papel del inquilino sospechoso le impide dejar en suspenso la inocencia del personaje, como inicialmente tenía pensado. Así, se da la paradoja de que el hombre que fríamente había planeado matar al asesino de su hermana, es inocente de las sospechas que se ciernen sobre él; aunque su calculado plan no pueda ser considerado como moralmente

intachable. Ademas, las sospechas infundadas sobre la persona del inquilino, son lanzadas por un policía celoso de la relación de aquel con la mujer que ama.

Hitchcock acierta plenamente en la estética del film, al dotar al film de una atmósfera sombría, de clara influencia germánica. De ese modo, la historia es referida en términos puramente visuales, a través de miradas, gestos, luces y sombras; con lo que Hitchcock logra, además de una estética muy especial, reducir los intertítulos al mínimo imprescindible. A nivel interpretativo, destaca la grácil y desenfadada actuación de June; Novello, por el contrario, compone un personaje tan extraño, que parece surgido del espacio exterior. El propio Hitchcock realiza una breve aparición como actor, sentado en la sala de redacción de un periódico.

Una vez finalizado el rodaje, los distribuidores consideran la película poco comercial y contratan a Ivor Montagu, cuya labor se limita a reducir aún más el apoyo del texto y a pedir a Hitchcock que ruede dos nuevas escenas.

El film obtiene un merecido éxito de crítica y público, y Hitchcock el reconocimiento como el director británico más prometedor del momento. En 1932, Maurice Elvey realizará una nueva versión de la obra, otra vez con Novello en el papel estelar.

The Strong Man

El hombre cañón

D: Frank Capra. **G:** Frank Capra, Hal Conklin, Robert Eddy, Clarence Hennecke, según un relato de Arthur Ripley. **F:** Elgin Lessley, Glenn Kershner. **E.E.:** Denver Harmon. **Mon:** Harold Young. **D.A.:** Lloyd Brierly. **Ay. D:** J. Frank Holliday. **R:** Reed Heustis. **P:** Harry Langdon para Harry Langdon Corporation. **Dis:** Associated Firts National Pictures, Inc. **Dur:** 75 min. **E:** 6 de septiembre de 1926. **País:** EEUU.
I: Harry Langdon (Paul Bergot), Gertrude Astor (Lily), Priscila Bonner (Mary Brown), William V. Mong (el Padre Brown), Arthur Thalaso (Zandow, «el Grande»), Robert McKim (Mike McDevitt), Brooks Benedick (pasajero del autobús), Tay Garnett (pasajero del autobús).

Bélgica. Durante la Gran Guerra, el soldado Paul Bergot lee una carta que le envía Mary Brown, luego de afinar su puntería. Sin conocerse, ambos jóvenes se han escrito durante toda la contienda y un fuerte sentimiento ha nacido entre ellos. En tierra de nadie, Paul es atacado por



Zandow, un soldado alemán al que hace huir con su tirachinas. Pero poco después el alemán regresa y hace prisionero a Paul.

Firmado el armisticio, Zandow llega a Nueva York con su número circense, Paul es ahora su ayudante. En su búsqueda de la chica por la gran metrópoli, Paul se topa con Lily, una delincuente que, aprovechándose de la ingenuidad de Paul, se hace pasar por Mary para conseguir librarse del acoso de un policía. Cumplido su objetivo, deja marchar a Paul, quien por ello se considera a sí mismo un conquistador.

Cloverdale, en otro tiempo un tranquilo pueblo, es ahora pasto de las fechorías de Mike McDevitt, quien somete a los lugareños con entretenimientos mundanos. Solo Parson Brown, con la fuerza de la fe, se enfrenta a la inmoralidad que McDevitt personifica. Zandow y Paul llegan al pueblo contratados por el tirano local para actuar en el casino. Mary, la hija del reverendo, dejó de escribir a su soldado belga temiendo que éste descubriese su ceguera. Su encuentro con Paul le hace convencerse de la autenticidad de su amor. Por una fuerte borrachera de Zandow, Paul debe ocupar su lugar en escena. Durante su actuación ve al reverendo Brown, que conduce a sus legiones cantando salmos. Esto hace que Paul se enfrente al embrutecido público, y con su cañón consiga destrozar el local. La paz vuelve a reinar en Cloverdale. Paul es su nuevo agente y patrulla por sus calles acompañado de Mary.

Harry Langdon es ya un cómico de larga experiencia en el mundo del vodevil cuando es contratado por Sennet para la realización de cortos cinematográficos. Pero serán Harry Edwards y Frank Capra los que conformen la personalidad de Langdon en la pantalla. Ambos codirigen -aunque Capra no figure en los títulos de crédito-, *Un sportman de ocasión (Tramp, Tramp, Tramp,* 1926), la película que catapulta al éxito a Langdon.

The Strong Man va a representar el primer largometraje que ruede Capra y, en él, asume la responsabilidad de perfilar en solitario la maduración de «Cara de niño» Langdon. Sin embargo,

la simbiosis entre director e intérprete es absoluta y eso se deja notar a la hora desarrollar el personaje de Harry. Por una parte, la candidez del bebé más viejo del mundo es celosamente preservada y, en su relación con el entorno que le rodea (violencia, sexualidad, etc.), Harry pasa siempre por ser sujeto pasivo. Aunque pueda intuir la existencia del mal, nunca será él conscientemente su causante. Por otro lado, comienzan a tomar forma importantes elementos llamados a configurar el futuro discurso de Capra, como el individuo enfrentado a una sociedad corrupta y los binomios ciudad-vicio, virtud-campo.

Con el fin de potenciar las cualidades cómicas de Langdon, Capra pone el lenguaje cinematográfico a su servicio. Con la frecuente utilización del plano general, el realizador logra evidenciar la parsimonia y lentitud del cómico y sacar partido de ello, convirtiéndolo en su mejor arma. Así mismo, Langdon se muestra un experto en la utilización del *double-take* o reacción retrasada, consistente en mirar más de una vez al motivo antes de reaccionar.

La película, estrenada el 6 de septiembre de 1926 en el Mark Strand de Nueva York, además de un gran éxito que confirma la imparable progresión de Langdon, es elegida por la crítica americana como una de las diez mejores producciones de este año.

Sparrows
Gorriones

D: William Beaudine. **G:** C. Gardner Sullivan, basado en una historia original de Winifred Dunn. **F:** Charles Rosher, Hal Mohr, Karl Struss. **Mon:** Harald McCIernan. **D.A.:** Harry Oliver. **Ay. D:** Tom McNamara, Carl Harbaugh, Earle Brown. **R:** George Marion Jr. **P:** Mary Pickford Company. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 103 min. **E:** 19 de septiembre de 1926. **País:** EEUU.
I: Mary Pickford (Mollie), Roy Stewart (Dennis Wayne), Mary Louise Miller (Doris Wayne), Gustav von Seyffertitz (Sr. Grimes), Charlotte Mineau (Sra. Grimes), Spec O'Donnell (Ambrose Grimes), Lloyd Whitlock (Bailey), Mark Hamilton («Hog» Buyer), Cammilla Johnson (un «Gorrión»), Billy Red Jones (otro «Gorrión»).

En las tierras pantanosas del sur, el señor Grimes posee una granja para niños abandonados. La mayor de todos ellos, Molly, cuida de los mas pequeños y les protege como puede de los malos tratos a los que son sometidos por la familia Grimes. Los

niños son obligados a trabajar duramente sin apenas recibir alimento, debiendo además soportar la brutalidad de Ambrose, el hijo del señor Grimes.

Durante una tormenta, Joe Bailey y otro socio raptan de su casa a Doris, una niña pequeña, a la que conducen hasta la granja de su compinche, Grimes. En la casa, Molly tiene una visión de Jesucristo que viene a llevarse al bebé que acaba de morir entre sus brazos.

Mientras la policía encuentra la pista de los secuestradores, Grimes ve un titular en el periódico, que informa cómo el millonario Wayne, busca a su hija desaparecida. Intuyendo dificultades, Grimes decide desembarazarse de Doris, pero Molly le hace frente y se lo impide. Huyendo de la ira de Grimes, la joven se adentra con los niños en el pantano.

La noticia de que Wayne piensa pagar el rescate por Doris, hace recapacitar a Grimes, quien con Bailey y el tercer socio, inicia la persecución de los niños en un intento de recuperar a Doris. Los muchachos consiguen atravesar el pantano, dejando atrás arenas movedizas y hambrientos cocodrilos. La policía ha puesto cerco a los bandidos, y en su huida Grimes es tragado por el pantano, mientras que Bailey y su socio perecen en el lago. Molly y los chicos son rescatados por la patrulla de la costa de un pequeño barco a la deriva, en el que se habían escondido. El señor Wayne recupera a Doris, pero los desconsolados lloros de su hija ante la posibilidad de separarse de Molly, llevan al millonario a decidir adoptarla... al igual que al resto de los muchachos.

Finalizado el rodaje de *La pequeña Anita (Little Annie Rooney,* 1925), en la que Mary Pickford compone, una vez más, bajo las órdenes del realizador William Beaudine, el papel de una desenvuelta y traviesa chiquilla, la actriz afronta su nuevo film, *Sparrows*, con el mismo director y repitiendo el rol de adolescente, pero con marco y motivo radicalmente distintos: una siniestra granja de huérfanos en los pantanos del sur.

Con un estilo puro y eficaz, Beaudine logra transferir a la película toda la intensidad dramática del truculento relato, mediante la creación de una atmósfera delirante y de pesadilla, consiguiéndolo de una forma natura! y sin recurrir a fáciles trucos de cámara. Desde su inicio, el film nos advierte el ambiente y los personajes que vamos a encontrar. Las tierras pantanosas se nos presentan como la contribución del diablo a la formación del mundo, y la presencia del señor Grimes como fruto de un esfuerzo del maligno por superarse a sí mismo.

La perfecta reconstrucción de los pantanos, realizada por Harry

Oliver en los estudios de la Mary Pickford Company en Santa Mónica, la excelente fotografía y el hábil manejo de la sobreimpresión en las espeluznantes escenas en las que Molly y los niños cruzan el río plagado de cocodrilos, a través del tronco, terminan por hacer viable esta preciosa rareza fílmica, a mitad de camino entre el melodrama Victoriano y el cuento de terror.

Tanto Mary Pickford, convincente y estupenda a sus 33 años, en el papel de la intrépida Molly, como los niños, hábilmente dirigidos por Beaudine, confirman la autenticidad del relato. El inevitable final feliz, que impone la presencia de su rutilante estrella, no resulta muy coherente con el discurso marcado por el resto del film y puede calificarse como un pequeño lastre; sin duda, la excepción que confirma la regla en esta impecable producción, cuyo estreno tiene lugar en el Strand de Nueva York, el 19 de septiembre de 1926.

Mat

La madre

D: Vsevolod Pudovkin. **G:** Nathan Zarkhi, basado en la novela homónima de Máximo Gorky. **F:** Anatoli Golovnya. **Mon:** Vsevolod Pudovkin. **D.A.:** Sergei Kozlovsky. **Ay. D:** Mikhail Doller, V.I. Strauss. **M:** D. Blok (sonorización en 1935). **P:** Mezhrabpom-Russ (Moscú). **Dur:** 84 min. **E:** 11 de octubre de 1926. **País:** URSS.

I: Vera Baranovskaya (Pelageya Vlasova, la madre), Alexander Chistyakov (Vlasov, el padre), Nikoiai Batalov (Pavel, el hijo), Alexander Savitsky (Isaika Gorbov), Ivan Koval-Samborsky (Vesovshchitov, amigo de Pavel), Anna Zemtsova (Anna, una estudiante), Vsevolod Pudovkin (oficial de policía), Nicolai Vidonov (Misha, un obrero), Viacheslav Novikov (esquirol), Fedor Ivanov (vigilante de prisión).



Tvera, 1905. Nikolai Blasov es un obrero que olvida en la taberna las duras condiciones de

trabajo que hacen de él un hombre violento, incluso con su familia. Los reaccionarios, a cambio de una botella de vodka, consiguen ganarse a Nikolai para su causa.

Pavel Blasov, hijo de Nikolai, es un revolucionario y ante una huelga obrera, sus camaradas le confían armamento, que Pavel oculta bajo el suelo de su casa. Nikolai es uno de los provocadores que atacan a los huelguistas, entre los que se encuentra su hijo Pavel. En la refriega, una bala perdida alcanza a Nikolai y le mata.

Los soldados registran sin éxito la casa de Pavel buscando las armas, a pesar de lo cual el joven es detenido. Con la promesa del oficial-jefe de liberar al muchacho a cambio de la entrega de las armas, la madre de Pavel descubre a los soldados el escondite del armamento. Incumpliendo su palabra, el oficial detiene a Pavel, que es juzgado y condenado a trabajos forzados. La madre, que se siente traicionada e impotente, comienza a simpatizar con la causa revolucionaria y a colaborar con ella.

Corre el rumor de que el 1 de mayo, una manifestación de obreros y gentes de la ciudad vendrá a liberar a los presos. El día de la revuelta, Pavel ha sido castigado sin paseo, pero consigue finalmente reunirse con sus compañeros y, aunque herido, puede escapar del tiroteo de la policía.

Pavel se une a los manifestantes, entre los que se encuentra su madre, con la que se funde en un abrazo, antes de que la brutal carga policial le alcance mortalmente. La madre expresa su rabia recogiendo la bandera roja, con la que espera inmóvil el implacable asalto de la caballería zarista.

Tras la realización, el año anterior, de *Loco por el ajedrez (Shakhmatnaya goryachka),* Vsevolod Pudovkin afronta *Mat,* su primera película independiente con la intención de alejarse de la adaptación literaria tradicional y conferir vida propia al texto de Gorki en su pase a la pantalla.

Al igual que Eisenstein, y fiel discípulo de su maestro Lev Kulechov -con quien ha colaborado en calidad de actor, decorador, guionista y asistente de dirección, en los films *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924) y *El rayo mortal (Luch sinerti,* 1925)-, Pudovkin considera al montaje como elemento diferenciador del cine frente a otras artes. El realizador insiste, además, en subrayar el protagonismo del primer plano, mediante el cual espera alcanzar un paroxismo visual que sea capaz de impactar anímicamente en el espectador y llega a hacerlo con tal reiteración, que en ocasiones se pone de manifiesto la gran influencia que ejercen en Pudovkin las técnicas del *acopio*

de fuerzas empleadas por David W. Griffith en su obra.

Por otra parte, el realizador soviético intenta huir de la *sequedad* y *estilización* que caracteriza el cine de Eisenstein, y se esfuerza por mostrar en la pantalla personajes *de carne y hueso*. La penetración interior que Eisenstein realiza en el acorazado, Pudovkin la efectúa en la persona, donde centra todo su interés. Y desde la experiencia del individuo, Pudovkin desarrolla los acontecimientos históricos, nos baña en un aluvión de argumentos visuales y nos inculca su mensaje, destinado, claro está, a revelarnos las bondades que la doctrina bolchevique encierra. La perfecta simbiosis alcanzada por el realizador al conjugar esas tesis sociales con los fuertes lazos materno-filiales, provee al film de momentos cargados de una intensidad dramática extraordinaria. La escena final, con la madre de Pavel esperando ser abatida por la caballería zarista mientras empuña una bandera roja junto al cadáver de su hijo, es uno de esos momentos únicos en la historia del cine.

La película se estrena el 11 de octubre de 1926 consiguiendo, por encima del favor de la crítica, el aplauso de un público que agradece fervientemente el *formato inteligible* que transmite el mensaje del film.

Faust / Eine deutsche Volkssage

Fausto

D: Friedrich W. Murnau. **G:** Hans Kyser, según las obras de Johann Wolfgang Goethe, Christopher Marlowe y viejas leyendas germánicas. **F:** Carl Hoffmann. **D.A.:** Robert Herlth, Walter Röhrig. **Ves:** Robert Herlth, Walter Röhrig. **Ay. D:** Hans Rameau. **M:** Werner Richard Heymann. **R:** Hans Kyser. **P:** Erich Pommer para Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 2.844 metros. **E:** 14 de octubre de 1926. **País:** Alemania.

I: Gösta Ekman (Faust), Camilla Horn (Gretchen), Emil Jannings (Mephisto), Frieda Richard (madre de Gretchen), Wilhelm Dieterle (Valentín), Yvette Guilbert (Martha Schwerdtlein), Eric Barclay (duque de Parma), Hanna Ralp (duquesa de Parma), Werner Fuetterer (el arcángel), Gustav von Wagenheim (violinista).

Mefistófeles se jacta de que es capaz de arrebatar a Dios el alma del Dr. Fausto. «Si lo haces -le replica un arcángel-, la tierra será tuya».

Aceptada la apuesta, Mefistófeles envía sobre la ciudad una peste devastadora, contra la cual el Dr. Fausto se muestra impo-

tente. Desesperado invoca a Mefistófeles, que le ofrece el poder y la gloria a cambio de renunciar a Dios. El doctor lo acepta pero sólo durante un día. De este modo Fausto consigue controlar la epidemia, pero la gente le rechaza cuando se da cuenta que ha hecho un pacto con el diablo. Como el día aún no ha terminado, Mefistófeles devuelve al doctor su juventud, y montándole sobre su capa, le enseña diversos países. En Parma, Fausto se encapricha de la duquesa y, al finalizar el día de plazo, se niega a perder su juventud.

De vuelta a su ciudad natal, joven y rico, conoce a la inocente Margarita de la que se enamora. El malvado Mefistófeles no sólo prepara el encuentro entre los jóvenes, sino también que sean descubiertos por Valentín, el hermano de Margarita y que éste pierda la vida en duelo con Fausto.

El sufrimiento mata a la madre de Margarita y ésta acaba mendigando a la puerta de la iglesia. La joven da a luz un hijo de Fausto, al que, en su delirio, fabrica una cuna de nieve. Por la muerte del niño es condenada a la hoguera.

Al ver a su amada pasto de las llamas, Fausto se lanza hacia ella para salvarla, y con ese acto de amor el pacto con Mefistófeles queda roto. Ambos suben al cielo y, de ese modo, el arcángel consigue ganar la apuesta.



En un primer momento, la UFA designa a Ludwing Berger para la realización de *Faust.* Al mismo tiempo, a Friedrich W. Murnau se le encarga la dirección de *Varieté.* Pero el interés del realizador westfaliano en llevar a la pantalla la obra de Goethe le lleva a presionar a la productora con tal fin. Apoyado por Emil Jannings, Murnau va a lograr que Erich Pommer finalmente recapacite y acabe por situarle al frente de la gran producción *Faust.*

Bajo el influjo de maestros de la pintura como Durero y Brueghel, Murnau consigue una sucesión de extraordinarias imágenes, donde cada plano es un portento de armonía y efectos sorprendentes, nunca antes plasmados en la pantalla con tanto es-

plendor. La articulación de los cuadros en un conjunto móvil, lo logra Murnau a través del desarrollo de la profundidad de campo mediante hábiles movimientos de cámara.

La maestría en el manejo de la iluminación, de lo que Hoffman y Murnau hacen gala, convierte a la película en un poema visual. Unido esto al altísimo nivel técnico que la UFA atesora a estas alturas, logran la consecución de imágenes como las que nos son mostradas desde el manto del diablo en su viaje aéreo alrededor del mundo: ¡todo un prodigio!

El 14 de Octubre de 1926 el film se estrena en el UFA-Palast am Zoo berlinés, con la destacada la presencia de Camila Horn. Ni Murnau, que rueda en Hollywood contratado por la Fox, ni Jannings pueden asistir a la proyección. La película es, junto a *Metrópolis,* la más cara realizada por la UFA en toda su singladura. Su costo se eleva a dos millones de marcos-oro, de los que apenas va a poder recuperar la mitad en taquilla. Gran parte de la crítica, sin embargo, viendo en ella influencias de *Sorrows of Satan* de Griffith y de *La brujería a través de los tiempos (Häxan*, 1922) de Christensen, la aplaude, reconociéndola además como el más bello film rodado hasta entonces.

What Price Glory?
Al servicio de la gloria / El precio de la gloria

D: Raoul Walsh. **G:** James T. O'Donohoe, Laurence Stallings, Maxwell Anderson. **F:** John Marta, J. Barney McGill, John Smith. **Mon:** Rose Smith. **D.A.:** William Darling. **Ay. D:** Daniel Keefe. **Ay. F:** P.T. Whitman, Kenneth MacLean. **M:** Ernö Rapée, Carli Elinor, Rex H. Bassett. **R:** Malcolm Stuart Boylan, Laurence Stallings. **P:** William Fox Para Fox Film Corporation. **Dur:** 146 min. **E:** 23 de noviembre de 1926. **País:** EEUU.
I: Victor McLaglen (capitán Flagg), Edmund Lowe (sargento Harry Quirt), Dolores del Río (Charmaine), William V. Mong (Cognac Pete), Phyllis Haver (Shanghai Mabel), Elena Jurado (Carmen), Leslie Fenton (teniente Moore), Sammy Cohen (Lipinsky), Ted McNamara (Kiper), Pat Rooney (Mulcahy).

En Pekín, los sargentos Quirt y Flagg, ambos amantes del vino y las mujeres, se disputan el corazón de Shanghai Mabel. Sus repetidas peleas y recelos mutuos continúan en Filipinas, siendo normalmente Harry Quirt, más elegante y de modales más refinados, el vencedor en su pugna por conquistar los corazones femeninos. Tras entrar los EEUU en la Gran Guerra, Flagg

es destinado a un pequeño pueblo francés, con el rango de capitán. Allí, Flagg corteja a Charmaine, la hija de Cognac Pete, el propietario del establecimiento hostelero en donde la compañía está acuartelada.

Al ser movilizada su compañía, Flagg se separa de Charmaine. En el frente tiene lugar una sangrienta batalla, tras la cual las tropas regresan al pueblo. La momentánea tranquilidad en la que vive el capitán desaparece súbitamente al encontrarse de nuevo con Quirt, que ha sido destinado a su misma compañía como sargento-primero. Inmediatamente, la coqueta Charmaine queda prendada del apuesto militar. Poco después, el capitán disfruta en Bar-le-Duc de un merecido permiso de diez días, en los que se entrega a sus dos aficiones favoritas, el vino y las mujeres.

A su regreso, Flagg descubre la estrecha relación que existe entre Quirt y Charmaine, y Cognac Pete exige a Quirt que se case con su hija. Sin embargo, sintiéndose manipulada, la muchacha se niega a llevar a cabo la ceremonia en esas condiciones. De nuevo, los dos soldados son llamados al frente y en el transcurso del duro combate, Quirt resulta herido.

Finalizada la contienda, Quirt, sin estar totalmente recuperado, se escapa del hospital para reunirse con Charmaine, a quien también acude a buscar el capitán Flagg. Las disputas por la muchacha se reanudan entonces entre los dos hombres, los cuales llegan incluso a jugársela a las cartas. Pero es Quirt quien se ha ganado el corazón de Charmaine. Poco después, los soldados reciben orden de abandonar el pueblo. Quirt, ayudado por su camarada Flagg, parte con ellos, ante la desesperación de Charmaine.

Raoul Walsh atraviesa un buen momento profesional en Hollywood. El éxito obtenido por *El ladrón de Bagdag (The Thief of Bagdag,* 1924) ha elevado notablemente su prestigio y ha firmado un contrato con la Fox por siete años. La compañía, que se encuentra en plena expansión, acaba de construir en Westwood unos amplios y modernos estudios. En ellos va a ser rodada *What Price Glory?,* la obra de Laurence Stallings y Maxwell Anderson por cuyos derechos se ha pagado una fortuna, siendo Walsh encargado de su realización.

El espíritu desmitificador y realista que ya mostrara el film de King Vidor *El gran desfile (The Big Parade,* 1925), basada también en una obra de Stallings, es aquí notablemente amplificado, en su deseo de presentar la Gran Guerra en toda su monstruosidad. El reto que supone la transcripción del mensaje literario a la pantalla es re-

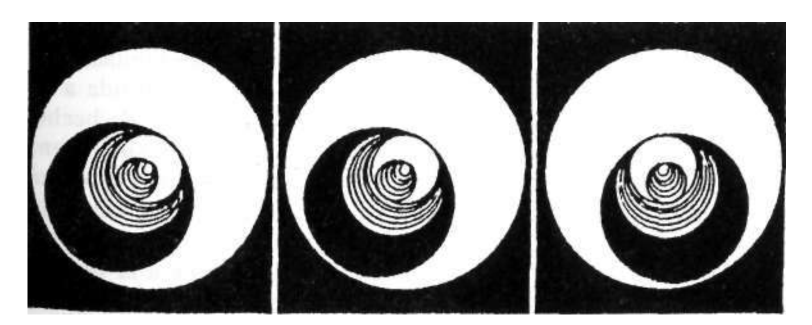
suelto por Walsh con gran maestría. El realizador dota a la película de unas impresionantes imágenes, que carga de un realismo sin precedentes, en especial, las escenas de las batallas nocturnas que muestran a los soldados atravesando las trincheras bajo el fuego enemigo. Todo el hilo narrativo se centra en los dos personajes principales: dos sargentos, cuya continua rivalidad esconde una profunda amistad, impregnada de! mejor espíritu de camaradería militar que les lleva a compartir situaciones límite. Paralelamente, se entrecruzan otras historias, que permiten modificar el tono del film en un amplio abanico que abarca desde el abiertamente humorístico, representado por el personaje que interpreta Sammy Cohen, y el desenfadado erotismo emanado de la bella Shanghai Mabel, hasta el melodramático, que llega a adquirir tintes metafísicos.

La película, que se estrena el 23 de noviembre de 1926 en el Sam H. Harris Theatre de Nueva York, obtiene grandes recaudaciones y sorprende a los cada vez más numerosos espectadores que saben leer en los labios de los actores por la audacia del lenguaje de los sargentos. Walsh repetirá ambos personajes en *The Cockeyed World* (1929) y *Women of all Nations* (1931) y John Ford realizará un *remate* de la obra en 1952.

Anémic Cinéma

D: Marcel Duchamp. **G:** Marcel Duchamp, Jacques Doucel. **F:** Man Ray, Marc Allégret. **Ay. D:** Marc Allégret. **P:** Marcel Duchamp. **Dur:** 7 min. **E:** ¿diciembre? de 1926. **País:** Francia.
I: Fotorrelieves.

Sucesivamente, nos son presentados diez discos diferentes.



formados por círculos no concéntricos, que giran asemejando una espiral. De su centro surge una línea que, en movimiento, describe una figura elipsoidal, lo que otorga al conjunto un aspecto en tres dimensiones. Los discos están separados entre sí por otros que presentan a su alrededor divertidos juegos de palabras:

1.- Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de Bengué.

2.- L'enfant qui tète est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude.

3.- Si je te donne un sou, me donneras tu une paire de ciseaux?

4.- On demande des moustiques domestiques demi-stock pour la cure d'azote sur la Cote d'Azur.

5.- Inceste ou passion de famille à coups trop tires.

6.- Esquirons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.

7.- Avez-vous déjà mis la moëlle de l'épée dans la poêle de l'aimée?

8.- Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler.

9.- L'aspirant habite Javel et moi j'avais la bite en spirale.

Tras un periodo estéticamente próximo a corrientes cubistas y futuristas, Marcel Duchamp pasa a conformar, junto a otros artistas de la talla de Tristan Tzara, Francis Picabia, Man Ray o Max Ernst, la vanguardia del movimiento dadaísta que, en esencia, promueve el rechazo a los valores establecidos y el culto a lo irracional. René Clair reúne a varios de ellos en su film *Entreacto (Entr'act*, 1924), en una de cuyas escenas podemos ver a Duchamp y a Ray disputar una partida de ajedrez en un tejado.

Llevado por sus preocupaciones estéticas y con la colaboración de Ray, Duchamp experimenta con discos giratorios, llamados fotorrelieves, consiguiendo, al añadir cinetismo a las fuerzas geométricas, un efecto hipnotizante. Sobre los discos imprime varios textos en espiral, en donde abundan las palabras ambiguas y juegos verbales. En el mismo título del film, *Anémic Cinéma*, palíndromo un término del otro, manifiesta Duchamp su divertida tendencia, y con ella el realizador, parece querer acariciar el germen del provocativo fundamento surrealista que ha de llegar próximamente.

A pesar de una limitada distribución y de ir dirigida a un público minoritario -de hecho, Duchamp no la considera una obra cinematográfica-, la película causa un enorme impacto tanto en el mundo del cine como en el de la pintura, a la vez que desata ciertas críticas de los que

se preguntan acerca de los límites de la representación fílmica. En 1946, el realizador norteamericano Hans Richter, utilizará los fotorrelieves del artista francés para su película *Sueños que el dinero puede comprar (Dreams that Money can buy),* con el que inicia la era de los films surrealistas rodados en Hollywood, poniendo de manifiesto, además, la intemporalidad de la propuesta de Duchamp y su carácter permanentemente vanguardista.

1927

Flesh and the Devil
El demonio y la carne

D: Clarence Brown. **G:** Benjamin Glacer, Hans Kräly, basado en *The Undying Past* de Hermann Sudermann. **F:** William H. Daniels. **Mon:** Lloyd Nosler. **D.A.:** Cedric Gibbons. Frederic Hope. **Ves:** Adrian. **Ay. D:** Charles Dorian. **R:** Marian Ainslee. **P:** Irving Thalberg para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 95 min. **E:** 9 de enero de 1927. **País:** EEUU.
I: Greta Garbo (Felicitas von Rhaden), John Gilbert (Leo von Sellenthin), Lars Hanson (Ulrich von Kletzingk), Marc McDermott (Conde von Rhaden), Barbara Kent (Hertha Prochvitz), William Orlamond (tío Kutowsky), George Fawcett (el pastor Brenckenburg). Eugenie Besserer (madre de Leo). Marcelle Corday (Minna), Polly Moran (sirvienta).



Unidos por una larga y profunda amistad, Leo von Sellenthin y Ulrich von Kletzingk, siguen juntos los cursos para oficiales en la Academia Militar. Durante un permiso, Leo conoce a Felicitas, una bella mujer, que le deja profundamente impresionado. Ambos vuelven a coincidir en el baile de Stoltenhof, dando comienzo a un apasionado romance. Pero una noche, el conde Rhaden, marido de Felicitas, cuya existencia Leo desconoce, descubre a la pareja en la intimidad. El conde, ofendido, exige lavar la afrenta con sangre y en el duelo es muerto por Leo. El escándalo obliga a Von Sellenthin a alistarse en el Ejército Colonial, pero antes de partir pide a Ulrich que en su ausencia cuide de Felicitas.

Tras tres años en África, Leo es perdonado y, a su regreso, descubre que Felicitas se ha casado con Ulrich, ignorante éste de toda su relación previa. Para olvidar a

Felicitas, Leo debe ahora renunciar a ver a su amigo pero, presionado por la mujer, Leo reconsidera su actitud. Asediado por Felicitas, Leo acaba sucumbiendo ante ella y acepta su propuesta de huir juntos. Llegado el momento, Felicitas cambia de parecer, por lo que Leo, lleno de ira, está a punto de estrangularla cuando Ulrich les descubre.

Dispuestos a batirse, se citan en la isla de la Amistad, que había sido para ellos símbolo de su inquebrantable unión. Felicitas, enloquecida, corre para evitar la tragedia, pero el hielo se rompe y es engullida por las aguas. Los amigos, incapaces de dispararse, se funden en un abrazo. Ulrich ha reconocido, de repente, la auténtica realidad.

The *Undying Past* es la novela de Hermann Sudermann que sirve de base a *Flesh and the Devil*, un producto de la Metro-Goldwyn-Mayer, cuya realización Irving Thalberg encarga a Clarence Brown. Antiguo colaborador de Maurice Tourneur, Brown ha trabajado con figuras de la talla de Rudolph Valentino en *El águila negra (The Eagle,* 1925) y Louise Dresser en *La mujer de los gansos (The Goose Woman,* 1925). Por otro lado, la productora está decidida a facilitar a su todavía reciente fichaje, la actriz sueca Greta Garbo, una oportunidad para su consagración definitiva. Con esa idea se le pone formando pareja con un John Gilbert cuyas últimas interpretaciones le han encumbrado como una de las máximas figuras del Hollywood actual.

La ósmosis excepcional que demuestra la pareja protagonista va a permitir a Brown filmar escenas de amor de una intensidad pocas veces vista antes en una pantalla. Con Gilbert y Garbo, asistimos a los momentos más deslumbrantes del film. La secuencia en la que Felicitas, durante la comunión, gira ligeramente el cáliz para posar sus labios en donde Leo acaba de posar los suyos resulta un momento mágico, entre erótico y sacrilego. El talento del realizador queda igualmente de manifiesto al convertir la escena del duelo en una elipsis visual, cuando la cámara se aleja, aislando a los adversarios y encuadrando sólo al árbitro.

La película, que ha costado 370.000 dólares, se estrena el 9 de enero de 1927 en el Capítol Theatre de Nueva York y supone, además de un éxito de taquilla que deja a la Metro-Goldwyn-Mayer un beneficio de 466.000 dólares, el beneplácito popular a la pareja que forman John Gilbert y Greta Garbo. Sobre ésta Brown declara: *«Posee algo en la mirada que sólo se puede percibir en un primer plano. Se la puede ver pensar»*. Sin duda, en Hollywood, ha nacido una estrella.

Metropolis
(Das Schicksal einer Menschheit im Jahre 2000)
Metrópolis
(El destino de una comunidad humana del año 2000)

D: Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou. Fritz Lang, basado en una novela de Thea von Harbou. **F:** Karl Freund, Günter Rittau, Walter Ruttmann. **E.E.:** Eugen Schüfftan. **D.A.:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. **Esculturas:** Walter Schultze-Mittendorf. **Ves:** Anne Willkomm. **M:** Gottfried Huppertz. sobre temas de Richard Wagner. Franz Liszt, Pyotr Tchaikovski. **P:** Erich Pommer para Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 175 min. **E:** 10 de enero de 1927. **País:** Alemania.

I: Alfred Abel (John Fredersen). Brigitte Helm (María / robot). Gustav Frölich (Freder Fredersen. hijo de John), Rudolph Klein-Rogge (Rotwang, el inventor), Fritz Rasp (Slim, el espía), Theodor Loos (Joseph / Josaphat), Erwing Biswanger (obrero central n° 11.811). Heinrich George (Groth, el capataz). Olaf Stom (Jan), Hanns Leo Reich (Marinus).



Siglo XXI. En la ciudad de Metrópolis comienza el turno de trabajo para los obreros en las entrañas de la tierra. En el paradisíaco jardín de la superficie, se divierten los privilegiados. Uno de ellos, Freder, el hijo del amo de la ciudad, ve casualmente a María, hija de un obrero, que enseña el parque a unos niños. Prendado de ella, Freder la sigue, adentrándose en el mundo subterráneo de las máquinas. Allí presencia un horrible accidente y queda tan impresionado que, tras contárselo a su padre, el todopoderoso John Fredersen, se emplea como un obrero más.

Luego, en las catacumbas, asiste a una reunión en la que María exhorta a los trabajadores a ser pacientes y a esperar la llegada de un mediador. Fredersen, que lo presencia todo, ordena al científico Rotwang que le confiera a un robot que ha construido las formas de María, y poder así, manipular a los obreros.

Pero el científico programa al robot-María para que incite a los obreros a la revuelta y justificar así las medidas represivas contra ellos. Los trabajadores comienzan a destruir las máquinas provocando la inundación de la ciudad subterránea. Dándose cuenta del efecto de su acción, descargan sus iras contra el robot-María a quien culpan de la desaparición de sus hijos, pero éstos han sido salvados por Freder y la auténtica María.

Enamorado de la joven, Rotwang la rapta. Freder persigue al científico y, tras una encarnizada lucha en lo alto de la catedral, Rotwang se precipita al vacío. Freder abraza a María y después convence a su padre para que estreche la mano del obrero-capataz en un acto de reconciliación.

La visita que en octubre de 1924 realiza Fritz Lang a Nueva York y la impresión que a éste le produce la visión de los grandes rascacielos neoyorquinos van a condicionar absolutamente la línea estética de su próxima película: *Metrópolis*.

El cine alemán se encuentra en pleno proceso de expansión y la UFA está decidida a realizar una superproducción con la que poder competir con los films americanos. Para ello, la productora alemana logra un acuerdo con la Metro y la Paramount *(Parafumet)* que le permitirá financiar los 5.000.000 de marcos que cuesta la película.

Técnicamente, nos encontramos ante una de las obras más notables realizadas hasta el momento. El empleo de maquetas y de efectos especiales alcanza una perfección sin precedentes, constituyendo un fantástico libro de imágenes. Gracias al empleo del *Proceso Schüfftan* -que consiste en sustituir parte del decorado por imágenes de miniaturas convenientemente reflejadas sobre él mediante un espejo-, se consigue abaratar costes, por lo que en un futuro, el invento dará a su creador fama y dinero.

Si algo desmerece en el film, es sin duda su substrato temático. El tratamiento dado a la pugna entre los obreros y el capital resulta inconsistente y el fundamento ideológico, que incide en la llegada de un *mediador* como solución a sus problemas, es -cuando menos- ambiguo.

La respuesta popular, tras el estreno del film el 10 de enero de 1927 en el UFA-Palast am Zoo de Berlín no responde a las enormes expectativas con él des-

pertadas. Las importantes pérdidas económicas que ocasiona la película ponen a la UFA en una delicada situación y provocan la salida de la compañía tanto de Lang como de Pommer. Pese a todo, la visión futurista que el film nos ofrece permanece inalterada por el paso del tiempo y va a marcar indefectiblemente a los muchos realizadores que aborden tal género en el futuro.

The General

El maquinista de la General

D: Buster Keaton, Clyde Bruckman. **G:** Buster Keaton, Clyde Bruckman. basado en *The Great Locomotive Chase* de William Pittinger, adaptado por Al Boasberg y Charles Smith. **F:** Dev Jennings, Bert Haines, Elmer Ellsworth. **Mon:** J. Sherman Kell, Buster Keaton. **Ay. Mon:** Harry Barnes. **D.T.:** Fred Gabourie. **E.E.:** Jack Little, Denver Harmon. **Ves:** J.K. Pitcairn, Fred C. Ryle. **Maq:** Bennie Hubbel. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 77 min. **E:** 5 de febrero de 1927. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Johnnie Gray). Marion Mack (Annabelle Lee), Glen Cavender (capitán Anderson), Jim Farley (general Thatcher), Frederick Vroom (general sudista), Charles Smith (Lee, padre de Annabelle), Frank Barnes (hermano de Annabelle), Joe Keaton (general nordista), Tom Nawn (general Thatcher), Frank Agney (sargento).



Johnny Gray tiene dos amores: su locomotora «La General» y su novia Annabelle Lee. Al estallar la Guerra de Secesión, Johnny intenta incorporarse al ejercito sudista, pero no es aceptado por considerarle más útil como maquinista. Su novia, creyéndole un cobarde, le abandona.

Un año después, aprovechando una parada del tren, el espía unionista capitán Anderson y sus hombres se apoderan de «La General», en la que casualmente viaja Annabelle. Johnny se lanza

en su persecución con otra locomotora «La Texas», con la que, sin darse cuenta, atraviesa las líneas enemigas. Luego, se esconde en una casa donde generales unionistas planean un ataque sorpresa para el día siguiente y rescata a Annabell allí cautiva. Con ella logra apoderarse de «La General» e inicia una carrera de vuelta hacia sus líneas perseguido por tropas nordistas. Tras incendiar el puente sobre el río Rock, que es destruido por el paso de un tren unionista que se precipita a las aguas, el maquinista informa a los confederados del ataque inminente.

Durante la batalla, Johnny dispara un cañón, alcanzando sin pretenderlo las compuertas de un embalse, lo que provoca una inundación que arrastra a las fuerzas enemigas que intentaban vadear el río. Poco después, el maquinista descubre semiinconsciente a un general nordista en la cabina de su locomotora y lo hace prisionero. Johnny es incorporado al ejército confederado con el grado de teniente. Sentados en las bielas de «La General», Johnny besa a su novia mientras saluda a la tropa con la otra mano.

La película toma como punto de partida un hecho real ocurrido en 1862 en plena Guerra de Secesión americana. Basada en la novela de William Pittinger que narra la peligrosa misión de una veintena de soldados de la Unión -el propio autor es uno de ellos- enviados a apoderarse de la locomotora rebelde «The General», siendo al final capturados y algunos ejecutados.

Además de cambiar el sombrío final, Keaton propicia una notable variación, la de relatar el incidente desde el punto de vista de un ferroviario sudista, ya que -según él- resulta más fácil convertir en *malos* a los del Norte que a los del Sur.

La gran preocupación de Keaton por cuidar hasta los más pequeños detalles dota a la película de una autenticidad extraordinaria. Para ello, rueda en los impresionantes paisajes de Oregón, algunas de cuyas escenas constituyen una réplica en movimiento de las láminas de la época. Dos locomotoras son convertidas en reproducciones exactas de «The General» y «The Texas». Una minuciosidad tan extrema va, sin embargo, a ocasionar un importante accidente durante el rodaje, cuando las locomotoras, al funcionar con leña, provocan un incendio forestal. En su extinción colaboran los dos regimientos de guardias del estado de Oregón, previamente contratados como extras para las escenas de batalla.

Con una perfecta resolución de los movimientos de masas y los espléndidos gags del artista, si bien más dosificados que en otras ocasiones, *The General*

realiza un inolvidable viaje de ida y vuelta.

Estrenado el 5 de febrero de 1927 en el Capítol Theatre de Nueva York, el film no es muy bien acogido por la crítica, ni tampoco va a lograr recuperar en taquilla los 350.000 dólares que ha costado. Consecuencia de este fiasco, Keaton no volverá a dirigir ninguna película. No deja de ser una paradoja: esta obra que en el futuro será considerada su cima cinematográfica y una de las películas cumbre de la comedia muda, constituye la tumba de Keaton como realizador.

Long Pants
Sus primeros pantalones

D: Frank Capra. **G:** Robert Eddy, Clarence Hennecke, según un relato de Arthur Ripley. **F:** Elgin Lessley, Glenn Kershner. **Mon:** Harold Young. **P:** Harry Langdon para Harry Langdon Corporation. **Dis:** Associated Firts National Pictures, Inc. **Dur:** 67 min. **E:** 10 de marzo de 1927. **País:** EEUU.
I: Harry Langdon (Harry Shelby), Gladys Brockwell (madre de Harry), Alan Roscoe (padre de Harry), Priscila Bonner (Priscila), Alma Bennett (Bebe Blair), Betty Francisco («His Finish»), Frankie Darro (Harry niño).

En el pequeño pueblo de Oak Grove, el joven Harry Shelby sólo conoce el amor por los libros que lee de la biblioteca local. Harry es ya *todo un hombre* y su padre le regala sus primeros pantalones largos. Ese mismo día, Harry conoce a Bebe Blair, una mujer fatal y traficante de drogas, a la que un pinchazo de su vehículo, ha detenido cerca de su casa. Seducido por su belleza, el muchacho realiza piruetas en su bicicleta para atraer su interés y, luego, al descubrir una carta de amor, Harry interpreta erróneamente que va dirigida a él y piensa que Bebe le desea en matrimonio.

Ante la presión de sus padres, Harry accede a casarse con su honesta novia, Priscila. Pero el día de su boda, el joven se informa por un periódico de que Bebe ha sido encarcelada y, tras un intento frustrado de matar a su novia, se marcha a San Francisco para rescatar a su auténtico amor. Allí llega el mismo día de la fuga de Bebe, que se esconde en una caja de madera, la cual Harry transporta a sus espaldas por las calles de la ciudad. Un empleado deposita el maniquí de un policía encima de la caja, a quien Harry intenta alejar de allí creyéndole auténtico. Luego se confunde de caja, llevándose

otra que contiene un caimán hambriento.

Tras reencontrar a Bebe, ésta roba ropa y dinero de un establecimiento y más tarde atraca a un transeúnte. Sabiéndose traicionada por su marido, Bebe acude a un cabaret, donde se enfrenta en brutal pelea a una corista, actual amante de su esposo, cuando ésta última se disponía a huir con él. La escena es observada por un atónito Harry, que descubre así la verdadera personalidad de la muchacha. Poco después llega su marido, entablándose un tiroteo en el cual ambos resultan muertos. Harry es detenido y, aclarados los hechos, puesto en libertad. Cansado y decepcionado, Harry regresa a su pueblo, donde es recibido con alegría por sus padres... y Priscila.

En la cúspide de su popularidad, tras los éxitos de *Un sportman de ocasión (Tramp, Tramp, Tramp,* 1926) y *El hombre cañón, (Strong man,* 1926), Harry Langdon afronta esta película de la mano de Frank Capra, el realizador que a lo largo de los dos films citados, ha ido conformando la personalidad de «Baby Face» Langdon en la pantalla.

Con enorme pericia narrativa, Capra culmina en *Long Pants* la composición del universo cómico de Langdon. El adulto con mentalidad de niño se ve aquí envuelto en una serie de problemas al dejarse llevar por sus sueños adolescentes. El instinto aflora con fuerza en el pobre Harry, y en pugna con la virtud, gana la primera batalla, arrancando al muchacho de la pureza significada por el campo y su virginal novia, y arrastrándolo al vicio y corrupción representados por la vampiresa y la gran metrópoli. El patetismo de su personaje, ante la hostilidad del mundo que le rodea, es subrayado por Langdon en la película. El mismo declara al respecto: *«Los momentos más deliciosamente cómicos están llenos de implicaciones tristes para quienes se dan cuenta del trasfondo de la cuestión»*.

El film se estrena el 10 de abril de 1927 en el Strand de Nueva York, y obtiene un éxito fabuloso. Será, sin embargo, la última colaboración entre Langdon y Capra, ya que al actor, cada día mas egocéntrico y vanidoso, el éxito se le ha subido a la cabeza y, en un ataque de divismo, despide a Capra. No conforme con eso, Langdon desacredita al realizador, presentándole ante la opinión pública, como un simple gagman que jamás le ha dirigido. Capra conoce así el rechazo de los productores y habrá de pasar más de un año hasta que la firma de un contrato con la Columbia de Harry Cohn, propicie su recuperación profesional. A Langdon, su torpe decisión le empujará a la caída, que va a ser fulminante, tanto como lo fue su ascenso al estrellato. E irreversible.

Padeniye dinasti Romanovikh

La caída de la dinastía Romanov

D: Esther Shub. **G:** Esther Shub (documental). **F:** Diversos artistas. **Mon:** Esther Shub. **P:** Sovkino & Museo de la Revolución. **Dur:** 90 min. **E:** 11 de marzo de 1927. **País:** URSS.
I: Familia del Zar Nicolás II; Pavel Miliukov; Alexander Kerensky; Vladimir Ilich Lenin; Guillermo II de Alemania; Raymond Poincaré, presidente de la República francesa; Rodzyanko, presidente de la duma; Purishkevich, destacado monárquico ruso; Francisco José de Austria: Jorge V de Inglaterra.



En la Rusia de los Romanov. la duma es un organismo de representación popular, formada por terratenientes, burgueses y clero, que se encuentra bajo el total control del zar. Mientras, el país se ve envuelto en una atmósfera de creciente corrupción y las desigualdades sociales se mantienen desde hace siglos. Los trabajadores realizan su tarea en condiciones extremas y se les obliga a tributar desproporcionados impuestos. Para los descontentos que osan clamar contra la injusticia existen cárceles, como la Prisión Central Alexandrov.

Los países inician una carrera armamentística, ensayando nuevos medios de destrucción y muerte. Movida por intereses económicos, Rusia firma la declaración de guerra el 20 de julio de 1914. Trabajadores y campesinos son movilizados y la producción del país decae alarmantemente. En los frentes de batalla, artillería, acorazados, submarinos y zepelines, protagonizan sangrientas estampas. Ciudades destruidas, prisioneros, heridos, refugiados y muertos, sumen a la nación en una total desolación. Las sucesivas movilizaciones de reservistas no evitan que el frente ruso se desmorone.

Llegado a este punto, el silencio es imposible. Tras las banderas rojas de los bolcheviques tiene lugar un levantamiento popular el 25 de febrero de 1917. Se declara la huelga y la gente

sale a las calles. Los soldados se unen a los trabajadores insurrectos. Amparado por la burguesía y, en un intento de parar la sublevación, se constituye un gobierno Provisional, que no puede dar ni paz, ni pan, ni libertad. Paralelamente, los soviets establecen un Comité Revolucionario con representantes electos de entre los soldados y trabajadores. El 4 de marzo, la nación conoce la abdicación del zar Nicolás II. Los bolcheviques, por boca de Lenin, piden el poder para el pueblo. La marea revolucionaria, avanza imparable hacia la consecución de sus objetivos.

La película forma parte de una serie de films de encargo que el Comité Central del Partido Comunista Soviético manda realizar a diferentes cineastas, con motivo del X Aniversario de la Revolución. Dentro de cuyo marco también se encuadran: *Octubre (Octjabr,* 1928) de Eisenstein, *La caída de San Petersburgo (Konyets Sankt-Péterburga,* 1927) de Pudovkin y *Moscú en Octubre (Moskva* v *Octyabr)* de Boris Barnet.

Sin que exista ningún archivo oficial en la nueva URSS, Shub realiza una exhaustiva labor de búsqueda de material fílmico referente a los últimos años de historia de la Rusia zarista. Los sótanos de los viejos estudios son sometidos por Shub a un profundo rastreo. Como resultado, obtiene más de un centenar de registros grabados, algunos de los cuales han sido recogidos por los propios operadores del zar.

Shub es una experta en la labor de montaje, tras haberlo efectuado en unos doscientos films extranjeros destinados a su exhibición en Rusia, y en diez películas nacionales, llegando incluso a prestar asistencia a Eisenstein en el montaje de *El acorazado Potemkin* (1925). Gracias a este bagaje, la realizadora logra, examinando minuciosamente cada plano grabado, construir una obra coherente y conexa, con fragmentos de actualidades cinematográficas. Con fina ironía, Shub revela una fascinante y a la vez conmovedora visión de los acontecimientos que van a provocar la caída del zar, el establecimiento del gobierno de Kerensky y, finalmente, la llegada al poder de los bolcheviques. Dando sentido a los fríos documentos históricos, la realizadora consigue dotarlos de otra dimensión, de un nivel psicológico del que antes carecían, obteniendo una realización muy personal, de la que curiosamente, ella no ha rodado ni un solo plano.

Con sus dos films posteriores, *El gran camino (Velikij Put,* 1927) y *La Rusia de Nicolás II y Tolstoi (Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi,* 1928), Shub completa su interesante trilogía sobre el primer cuarto de siglo de historia en su país.

Tretya Meshchanskaya

Cama y sofá / Tres en un semisótano / Tres de la calle Menshkaia

D: Abram Room. **G:** Viktor Shklovsky, Abram Room. **F:** Grigori Giber. **D.A.:** Vasili Rakhals, Sergei Yutkevich. **Ay. D:** S. Iukevich, E. Kuzis. **P:** Sovkino (Moscú). **Dur:** 85 min. **E:** 15 de marzo de 1927. **País:** URSS.
I: Nikolai Batalov (Nikolai Batalov, el marido), Ludmilla Semyonova (Ludmilla Semyonova, su mujer), Vladimir Fogel (Vladimir Fogel, el amigo), Leonid Jurenev (supervisor de vivienda), Elena Sokolova.



Durante los años de la nueva política económica soviética, el impresor Vladimir llega en tren a Moscú. La escasez de viviendas en la ciudad y la necesidad de acreditar una para conseguir un permiso de trabajo obligan a Vladimir a aceptar la oferta de alojamiento que le hace Nicolai, el que fuera su camarada durante la guerra. Nicolai vive con su mujer Ludmilla en un humilde semisótano del n° 3 de la calle Mescanskaja; y en tan poco espacio, un sofá es todo lo que puede ofrecer a su amigo. Con la relación diaria, Ludmilla comienza a sentirse interesada en el nuevo huésped, el cual, a diferencia de su marido, se muestra con ella educado y atento.

Batalov, que trabaja como capataz de construcción, debe dejar la capital durante tres semanas por motivos de trabajo. A su regreso, se encuentra con que Ludmilla se ha enamorado de Vladimir. Afectado por la traición de su mujer, Batalov abandona la casa. Las dificultades de la nueva vida y el recuerdo de mejores tiempos van a hacer que acabe regresando. Ahora será el quien ocupe el sofá, en el que no hace mucho tiempo dormía Vladimir.

La actitud de Batalov para con Ludmilla cambia radicalmente, mostrándose con ella mucho más respetuoso que antes, lo que hace que el corazón de la muchacha se debata entre

los dos hombres. Interminables partidas de damas entre Nicolai y Vladimir, provocan en Ludmilla un insufrible aburrimiento. Tal monotonía es rota por la noticia de que Ludmilla está embarazada, pero los dos amigos, desconfiando de su paternidad, proponen a la joven que aborte. Ya en el hospital, Ludmilla, harta de que sean otros los que decidan por ella, deja la vivienda dispuesta a comenzar una nueva vida, no sin antes dejarles una nota. Al volver a casa, los dos hombres leen absortos el mensaje de su ex-compañera.

Con cinco años de experiencia como director de teatro experimental infantil, el cineasta lituano Abram Room, decide adentrarse en el medio cinematográfico, y en 1924 dirige su primera película importante, *Caza a los destiladores clandestinos (Gonka za samagonko),* una comedia en la que se ponen de manifiesto los peligros del alcohol. En *La Bahía de la Muerte (Buhta smerti,* 1926), Room se introduce con acierto en el género de aventuras, evidenciando las fuertes influencias que el cine americano ejerce sobre él.

A mitad de camino entre el drama y la comedia, *Tretya Meshchanskaya,* desarrolla con acierto los conflictos psicológicos que aparecen en tres personajes enfrentados al problema de la vivienda durante la época de la NEP. El sentido del humor y el tacto están presentes a la hora de referirnos este *mênage à trois* en tan reducido espacio físico. La nueva moral socialista permite el tocar temas como el adulterio y el aborto y Room lo hará con desenfado. La toma de conciencia final, en el que la mujer abandona a sus apoltronados compañeros y apuesta por la vida de su feto, parece obedecer a la moral antiabortista de la productora, pero es, sin embargo, un mensaje abiertamente feminista, que exalta la liberación de la mujer.

Tras descubrir el egoísmo masculino como denominador común en su relación con los dos sucesivos *reyes de la casa,* Ludmilla, que no está dispuesta a dejarse dominar por ninguno de ellos, adopta finalmente una sabia decisión: la de ser ella misma la dueña de su destino. Lejos de presentar la postura como un hecho forzado, la historia deriva hacia el desenlace de una manera progresiva y, tan natural, que llega a ser el único posible.

La película se estrena el 15 de marzo de 1927 y se convierte en un éxito importante en la URSS, y es muy bien acogida en otros países, aunque en Gran Bretaña la censura no va a autorizar su proyección pública.

Dirnentragödie
La tragedia de la calle

D: Bruno Rahn. **G:** Ruth Goetz, Leo Heller, según una pieza teatral de Wilhelm Braum. **F:** Guido Seeber. **D.A.:** Carl Ludwig Kirmse. **M:** Felix Bartsch. **P:** Pantomim-Film Ag, Berlín. **Dur:** 2.388 metros. **E:** 14 de abril de 1927. **País:** Alemania. **I:** Asta Nielsen (Auguste, prostituta mayor), Hilde Jennings (Clarissa, la joven prostituta), Oskar Homolka (Antón), Werner Pittschau (Félix), Hedwig Pauly-Witerstein (la madre), Otto Kronburger (el padre), Hermann Picha (el músico), Eva Spever.

Compartiendo una habitación de alquiler viven dos prostitutas, Auguste y Clarissa. Mientras que Auguste es una mujer madura y descreída, que tiene por chulo a Antón, Clarissa es joven y la vida para ella todavía es divertida. Félix, un estudiante expulsado del hogar de sus padres tras una riña familiar, se encuentra con Auguste, que se enamora de él y lo socorre. Al ser correspondida, Auguste no está dispuesta a dejar escapar la que puede ser su última oportunidad.

La mujer decide abandonar su profesión, deshacerse de la influencia de Antón y comprar un negocio. Sin embargo, el proxeneta se resiste a aceptar la nueva situación e incita al ingenuo estudiante a lanzarse en brazos de Clarissa. Cuando esto ocurre, Auguste realiza un intento desesperado para conservar el amor de Félix y presiona a Antón para que asesine a Clarissa. Pero, al comprender que el sentimiento de Félix por su compañera es auténtico y profundo, Auguste se lanza a la calle para evitar que Antón le dé muerte.

La reacción de Auguste es, sin embargo, tardía, ya que el chulo, para cuando la madura prostituta le encuentra, ya ha dado cuenta de su tarea y se ha deshecho de la desdichada joven. Enterada la policía, Antón y Auguste son detenidos. Afectado por los acontecimientos, Félix vuelve a casa de sus padres suplicándoles perdón. La vida continúa, y la habitación que ocupaban las dos prostitutas se pone de nuevo en alquiler.

La fuerte realidad social imperante en el país obliga a los cineastas alemanes a volver sus ojos hacia ella. Ya en 1925, Georg W. Pabst, con la realización de *Bajo la máscara del placer (Die freudlose Gasse,* 1925) demuestra la sensibilización que le provoca el sórdido mundo que le rodea, y el especial interés que le suscita el problema de la prostitución. Bajo ese mismo prisma, el director berlinés Bruno Rahn realiza *Dirmentragödie,* una tra-

gedia de prostitutas, basada en una pieza teatral de Wilhelm Braum.

Heredando ciertos elementos presentes en el *Kammerpielsfilm*, como la cotidianeidad de la historia y la escasez de personajes, la película se ve despojada de la atmósfera envolvente y del carácter irremisible del destino, propios de esa tendencia. Por contra, *Dirmentragödie* nutre sus estructuras narrativas de materiales realistas y asume plenamente los códigos del melodrama. Rahn demuestra en el film ser un perfecto conocedor de las técnicas del montaje y sabe utilizarlas al servicio de la historia. Evitando el virtuosismo, el realizador efectúa un montaje alternante en numerosas fases de la película, mediante el cual dispone dos acciones en paralelo, lo que le permite ralentizar el tiempo fílmico a su gusto y además observar el relato desde diferentes puntos de vista.

Destaca en el film la labor interpretativa de Asta Nielsen. Al contrario de lo que ocurriera en *Die freudlose Gasse*, donde la actuación de Greta Garbo la eclipsa parcialmente, en esta ocasión la actriz danesa consigue bordar su papel y mostrarse en todo su esplendor.

La película se estrena el 14 de abril de 1927 en el Primus-Palast de Berlín y es un impacto importante, tanto crítico como económico.

The King of Kings

Rey de reyes

D: Cecil B. DeMille. **G:** Jeanie MacPherson, basado en el Nuevo Testamento. **F:** J. Peverell Marley, Fred Westerberg, Jacob A. Badaracco (Technicolor). **Mon:** Anne Bauchens, Harold Mclernon, Clifford Howard. **D.A.:** Mitchell Leisen, Anton Grot, Paul Iribe, Ben Carré. **Ay. D:** Frank Upson. **M:** Hugo Riesenfeld. **P:** Cecil B. DeMille Pictures para Paramount. **Dur:** 155 min. **E:** 19 de abril de 1927. **País:** EEUU.
I: H.B. Warner (Jesucristo), Dorothy Cumming (María), Ernest Torrence (Pedro), Joseph Schildkraut (Judas), James Neil (Juan), Jacqueline Logan (María Magdalena), Robert Edeson (Mateo), Sam De Grasse (el fariseo), Clayton Packard (Bartolomé), David Imboden (Andrés).

Mientras Judea gime bajo el yugo romano, María Magdalena, una cortesana, se muestra enfadada por la no asistencia a su casa de Judas Iscariote. Enterada de que se ha unido a un carpintero de Nazaret, apuesta a que es capaz de arrebatárselo. La muchacha se presenta en casa de Jesús el Na-



zareno, cuando éste realiza curaciones milagrosas. Al ver a Jesús, la muchacha queda purificada, siendo expulsados de su persona los siete pecados capitales.

El Sumo Sacerdote Caifas ve en Jesús una amenaza para sus intereses comerciales en el templo. Trata de tenderle una trampa: le envía una adúltera para que la castigue, pues según la ley de Moisés, debe de ser lapidada, pero en el convencimiento de que Jesús no será capaz de ordenar su muerte. Efectivamente, Jesús no la condena, alegando que el que esté libre de pecado que tire la primera piedra.

El hijo de Dios recorre los pueblos enseñando la Ley de su Padre y ayudando a los necesitados, como a Lázaro, el hermano de Marta y María, al que resucita. Tras expulsar a los mercaderes del templo, Jesús es aclamado por la multitud como un rey, pero él les dice que su reino no es de este mundo. Traicionado por Judas ante Caifás por 30 denarios de plata, el Maestro celebra con sus discípulos la última cena, y luego se retira a orar a Getsemani, donde el discípulo traidor le entrega con un beso.

Jesucristo es azotado y en su cabeza le colocan una corona de espinas. Sobornado por Caifás, el gentío pide la muerte del nazareno, ante lo cual el gobernador romano de Judea, Pilato, se lava las manos. Judas, presa de terribles remordimientos, se ahorca. Jesús es crucificado en el monte Calvario entre dos ladrones. A su muerte, la tierra tiembla. Tres días más tarde, el día de Pascua, Jesús resucita como había anunciado y se presenta ante los Apóstoles. Les ordena predicar por e! mundo la Palabra de Dios.

Sin querer poner en tela de juicio el grado de convencimiento con que Cecil B. De Mille declara que, él no ha escrito la Biblia, bien es cierto que el prestigioso realizador se considera, cuando menos, un discípulo aventajado de Cristo. Por eso, haciéndose eco del mandato del Maestro de llevar a todas partes del mundo su mensaje, De Mille se impone desempeñar con *The King of Kings* una misión importante en el espíritu de ese mandato.

Para la que ha de ser su empresa mas importante, y una de las mayores superproducciones de la historia del cine, De Mille realiza junto a su equipo de colaboradores, un intenso trabajo de asesoramiento fundamentado en un minucioso estudio de la Biblia, lo que queda reflejado en la gran cantidad de citas del libro sagrado que aparecen en los intertítulos. Además, el director se inspira en los lienzos de los grandes maestros de la pintura y en el trabajo de iluminación que éstos efectúan, para componer extraordinarias imágenes, que asemejan bellos cuadros vivientes en un auténtico esfuerzo de transcripción pictórica. Tales orígenes plásticos contagian, sin embargo, a la película de un cierto estatismo, que ayudan a enmarcar la presencia de un Cristo rigurosamente fiel a los textos evangélicos y que, salvo en contadas excepciones -como en la escena de la muñeca en la que aparece más humano-, nos es mostrado como un ser lejano y literal.

En medio de un enorme despliegue publicitario, la película se estrena el 19 de abril de 1927 en el Gaiety Theatre de Nueva York. El film es objeto de ataques por varios grupos religiosos, tanto judíos como cristianos, que no aprueban el comercio que de la vida de Cristo supone la cinta. Pero cuando el realizador destina las ganancias a obras benéficas, las voces se acallan, y el film obtiene un éxito clamoroso. Traducida a 27 idiomas *The King of Kings* acaba convirtiéndose en una de las películas más vistas de la historia. De Mille, sin duda, ha logrado su objetivo.

Devushka s Korobkoi
La muchacha del sombrero de cartón
La chica de la sombrerera

D: Boris Barnet. **G:** Valentin Turkin, Vadim Sherschenevich. **F:** Boris Frantsisson, Boris Filshin. **D.A.:** Sergei Kozlovsky, Vasili Rakhals. **P:** Mezhrabpom-Russ. **Dur:** 1.650 metros. **E:** 19 de abril de 1927. **País:** URSS.
I: Anna Sten (Natacha), Ivan Kobal-Samborsky (Ilia Sneguirev), Vladimir Fogel (telegrafista), Pavel Pol (Nikolai Matveich), Serafima Birman (Madame Irene), Evgeni Mikhailov (abuelo de Natacha), Elena Miljutina (Marfusa, la sirviente), Vladimir Popov (controlador de tickets).

Natacha Korosteleva vive con su anciano padre en un pueblo cercano a Moscú. La joven trabaja fabricando sombreros en su domicilio para el establecí-



miento que la señora Irene tiene en la capital. Camino de Moscú, la muchacha conoce a un joven paisano suyo, Ilia Snegirev, con el que conversa animadamente.

La crisis de vivienda existente en la ciudad es un grave problema para Ilia, que busca sin éxito un albergue. Esto va a provocar un nuevo encuentro entre los jóvenes. Natacha, que se ha alojado en la casa de la vendedora de sombreros, en un intento auxiliar al muchacho, le propone hacerse pasar por su marido ante su jefa y, de esta manera, conseguir un techo donde cobijarse. El plan es llevado a la práctica y, bajo la apariencia de un matrimonio ficticio, Ilia se instala en una de las habitaciones de la señora Irene. Esto hace que los jóvenes mantengan una asidua relación, que lleva a Snegirev a desear hacer de Natacha su verdadera esposa, pero no logra su consentimiento.

Un día, como pago a su trabajo, en vez de dinero, la señora Irene entrega a Natacha un billete de lotería. Poco después, el décimo sale premiado con 25.000 rublos. Sin ningún escrúpulo, Irene y su marido Nikolai, intentan por todos los medios que el dinero vaya a parar a sus manos, lo que finalmente no consiguen. Natacha, tras comprender que el amor de Ilia es auténtico y desinteresado, acepta casarse con él.

Formado en el taller experimental de la escuela que capitanea el que se ha dado en llamar *padre del cine soviético* Lev Kuleschov, Boris Barnet asume plenamente las teorías de su maestro, pero las aplica de manera más comedida a como lo hacen otros grandes directores también surgidos de la escuela, como Sergei M. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin.

Ya con el serial *Miss Mend* (1926), Barnet ha tratado, en su labor de codirector junto a Fedor Ocep, de adaptar las técnicas americanas a los temas soviéticos -el realizador nunca ha ocultado su admiración por el género burlesco americano- Finalmente, en el teatro constructivista, tendente a la austeridad de decorados y a la utilización de formas geométricas, es donde encontramos la ter-

cera gran fuente que alimenta al cine de Barnet.

Todo este conjunto de influencias -si bien por su estructura cómica queda directamente ligada al *Mr. West* de Kuleschov-, convierten a *Devushka s Korobkoi* en una comedia encantadora e imaginativa, donde las relaciones de la joven pareja protagonista, felizmente interpretada por Anna Stern e Ivan Kobal Samborsky, y su enamoramiento progresivo, son tratadas por Barnet con gracia y exquisitez. La ingenuidad de los jóvenes es puesta de manifiesto de manera ingeniosa y hábilmente contrastada con el detestable comportamiento del matrimonio burgués que componen la sombrerera y su marido.

Esta atractiva comedia, en la que además de **una** acertada dirección de actores, el humor y los gags son tratados meticulosamente sin caer en la caricatura, deja entrever que Barnet es un comediante a la altura de un Clair o un Lubitsch, pero irremediable e injustamente eclipsado en su sutileza por los más aparentes logros de los *monstruos sagrados* del cine soviético.

Napoléon

Napoleón

D: Abel Gance. **G:** Abel Gance, según un argumento propio. **F:** Jules Kruger, Léonce-Henry Burel, Roger Hubert, Émile Pierre, Joseph Louis Mundwiller (con imágenes tintadas en color). **Mon:** Abel Gance, Marguerite Baugé, Henriette Pinson. **D.A.:** Alexandre Benois, Pierre Schildknecht, Wladimir Meinhardt, Eugène Lourié, Georges Jacouty, Lochakoff. **E.E.:** Segundo de Chomón. **Ves:** Charmy, Sauvageau, Augris, Neminsky, Jeanne Lanvin. **Ay. D:** Henri Krauss, Alexandre Volkoff, Henry Andréani, Pierre Danis, Wladimir Tourjansky, André Andréani, Georges Lampin. **M:** Arthur Honegger. **P:** Hugo Stines para Westi-Société Générale de Films. **Dur:** 318 min. **E:** 8 de mayo de 1927. **País:** Francia.

I: Albert Dieudonné (Napoleón Bonaparte), Gina Manes (Josephine de Beauharnais), Wladimir Roudenko (Napoleón niño), Alexandre Koubitzky (Danton), Antonin Artaud (Marat), Edmond van Daele (Robespierre), Abel Gance (Saint-Just), Maurice Schutz (Pascal Paoli), Nicolas Coline (Tristan Fleuri), Annabella (Violine).

1781. En el colegio militar de Brienne el joven Napoleón Bonaparte vence, con la ayuda de otros muchachos, en una batalla con bolas de nieve. Cuando dos compañeros suyos dejan escapar **a** su aguilucho, Napoleón enfadado, desencadena una pelea en el dormitorio. El joven es re-



prendido, pero el ave regresa junto a él.

1798. En un club revolucionario, Rouget de Lisie enseña *La Marsellesa* a los presentes. El 10 de agosto estalla la Revolución. Como representante francés, Napoleón es enviado a Córcega. Acosado por los anglófilos, debe de huir precipitadamente en una barca. Se desencadena una tormenta que está a punto de costarle la vida. Avistado por un barco en el que también viaja su familia, es conducido a Francia. Paralelamente, otra tempestad política ha tenido lugar en la Convención.

Septiembre 1793. Durante el sitio de Toulon, Napoleón es capitán de artillería, y se aloja en la pensión de Tristán Fleuri, cuya hija, Violine, está enamorada de él. El general Dugommier, asciende a Napoleón a comandante. Bonaparte realiza el asalto a Toulon a medianoche, y en medio de una lluvia torrencial, consigue una gran victoria.

En el París del terror, Marat es asesinado. Robespierre, en la cumbre del poder, manda a Dantón a la guillotina y Napoleón, al negarse a tomar el mando de la guarnición de París, es encarcelado en Antibes. La caída y ejecución de Robespierre y Saint-Just tiene como consecuencia la liberación de Napoleón. El general, entonces, renuncia al mando como general en la Vendée, y es agregado al Servicio topográfico del ejército. Ante el avance de los monárquicos, la Convención pide a Bonaparte que defienda París. Na-

poleón acepta y salva la Revolución.

En el Baile de las Víctimas, Napoleón corteja a Josefina de Beauharnais, y poco después se casa con ella. Antes de partir hacia la campaña de Italia como General en Jefe de sus ejércitos, habla en la Convención con los fantasmas de la Revolución. A ellos, les cuenta su sueño de una Europa sin fronteras. Napoleón, tras ganarse el respeto de sus generales, lleva al ejército francés a la victoria.

Desde hace varios años, Abel Gance acaricia la realización de un proyecto cinematográfico que sea a la historia francesa lo que *El nacimiento de una nación (The birth of a Nation,* 1915) de David W. Griffith representó para la americana. De esta manera, *Napoleón* se concibe como una de las empresas más monumentales de la historia del cine francés e, inicialmente, se plantea su desarrollo en seis largometrajes. Sin embargo, grandes problemas de financiación hacen que sólo vaya a ser posible la realización, y a duras penas, del primero de ellos.

Mediante una visión poética y lírica de un Napoleón universal, Gance se esfuerza en crear una atmósfera que invite al espectador a sentirse embriagado por tanta grandeza, a la vez que protagonista de la historia. Para este ejercicio de sugestión colectiva, el realizador va a desarrollar toda una serie de innovaciones técnicas, entre las que destacan los múltiples efectos de cámara subjetiva. Mediante la construcción de diversos dispositivos, Gance dota a la cámara de gran movimiento: convirtiéndola en un péndulo en la secuencia de la Convención, o montándola en un trineo en las escenas de la batalla con bolas de nieve. Además, utiliza el montaje corto a gran velocidad para efectos de sobreimpresión y enriquece la pantalla con el uso de trípticos. De todo este despliegue técnico va a derivarse un coste final de 18 millones de francos.

Tras un exitoso estreno el 7 de Abril de 1927 en el Teatro de la Ópera de París, con secuencias en pantalla múltiple y partitura original de Arthur Honneger, se proyecta, dividida en dos partes, los días 8 y 9 de mayo de ese mismo año en el Teatro Apollo, una versión ampliada para la prensa, de más de 8 horas de duración. La Metro compra los derechos de exhibición en el extranjero por una gran suma de dinero, pero ante la frialdad con que es acogida tras su première en Nueva York, decide posponer un año su estreno en EEUU. Ya para entonces y en pantalla única, sufre un gigantesco fracaso... y es que el sonoro es la sensación del momento.

Seventh Heaven
El séptimo cielo

D: Frank Borzage. **G:** Benjamin F. Glazer, basado en la obra homónima de Austin Strong. **F:** Ernest Palmer. **Mon:** Barney Wolf, Philip Kleinù. **D.A.:** Harry Oliver, Fred C. Stoos. **Ves:** Kathleen Kay. **Ay. D:** Lew Borzage, Park Frame, Robert Florey. **Ay. F.:** Stanley Little, Harold Schuster. **M:** Ernö Rapée, Lew Pollack. **R:** Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **P:** Frank Borzage para William Fox-Fox Film Corporation. **Dur:** 125 min. **E:** 25 de mayo de 1927. **País:** EEUU.
I: Janet Gaynor (Diana Vulmir). Charles Farrel (Chico Robas), Ben Bard (coronel Brissac), David Buttler (Gobin), Marie Mosquini (Mme. Gobin), Albert Gran (Papá Boule), Gladys Brockwell (Nana Vulmir), Emile Chautard (Padre Chevillon), Jessie Haslett (tía Valentine Vulmir), Brandon Hurst (tío Georges Vulmir).



Chico Robas trabaja como alcantarillero en los suburbios de París. Al salir a almorzar, ve cómo una muchacha, Diana, está siendo estrangulada por otra, que resulta ser su hermana alcohólica Nana. Chico pone en fuga a Nana, la cual, detenida más tarde en una redada denuncia a Diana. Para salvarla, Chico declara a los guardias que es su mujer y se la lleva a su buhardilla. A la mañana siguiente, Chico se incorpora a su nuevo trabajo de regador de calles.

Tras la llegada de un inspector de policía para verificar la declaración de Chico, éste invita a Diana a quedarse en su casa, y poco después la pide en matrimonio. En ese momento, la multitud anuncia en la calle el estallido de la guerra y la movilización es inmediata. Antes de partir, Chico declara a Diana su amor, juntos pronuncian las palabras rituales de una boda, y él le dice que a esa hora (a las 11) todos los días estará con ella.

Los ejércitos invasores provocan una oleada de muerte, y en su avance hacia París, cruzan el Mame. El ejército francés manda

requisar todos los vehículos, y los soldados son enviados al frente. Se lucha encarnizadamente. Todas las mañanas, a las 11, Chico y Diana piensan el uno en el otro. Pasan los años. Los combates se suceden y en una batalla Chico es malherido. El día del armisticio, Diana es informada de la muerte de su amado. La muchacha se desespera, pero en su interior algo le dice que su amado vive. Efectivamente, al dar las 11, Chico aparece en la casa; esta ciego, pero su fe en Dios le ha guiado por entre la muchedumbre hasta ella. Ambos se funden en un apasionado abrazo.

Frank Borzage comienza su carrera cinematográfica como actor, y hasta 1916 no se convierte en director de cine. En 1920 obtiene con *Humoresque* su primer éxito importante y en 1926 firma un contrato con la Fox, la compañía en la que va a desarrollar todo su talento.

Seventh Heaven es un melodrama en el que están incluidos todos los elementos que van a definir la obra posterior del realizador, características que convertirán a Borzage en el cineasta favorito del público americano del momento. En un París idealizado, el director nos refiere su poética visión de dos seres marginales, que se mueven en un pequeño mundo, ajenos a la metrópoli que les rodea. Su limitado espacio va desde las alcantarillas hasta una mísera buhardilla. La idealización, que de la pequeña morada realiza la pareja, nos describe perfectamente tanto su mentalidad provinciana como la intensidad de su amor, al transformar su hogar, un ático próximo a las estrellas, en el séptimo cielo. La exaltación romántica de la pasión se convierte, de ese modo, en la esencia principal del film. El sentimiento que sienten el uno por el otro es la base de su existencia y está más allá de la vida terrena; hasta el punto de no conceder, en su fortaleza, ni tan siquiera a la muerte, la posibilidad de separarlos.

Tras un preestreno el 6 de mayo de 1927 en el Carthay Circle Theatre de Los Angeles, la película se estrena oficialmente el 25 de mayo en el Sam H. Harris Theatre de Nueva York, con banda sonora acoplada y precedida de unos cortos sonoros de Raquel Meller y Gertrude Lawrence. El film obtiene el beneplácito de la crítica y una enorme resonancia popular. La industria cinematográfica se suma a su éxito, concediendo a la película tres Premios de la Academia, correspondientes al mejor director, Frank Borzage; mejor actriz, Janet Gaynor; y mejor guión adaptado. En 1937, Henry King realizará un interesante *remake* con James Stewart y Simone Simon, que sin embargo, no va a alcanzar la calidad ni el éxito de su precedente.

The Unknown
Garras humanas

D: Tod Browning. **G:** Waldemar Young, Joseph W. Farnham, basado en la historia *Alonzo, the Armless* de Tod Browning. **F:** Merritt B. Gerstad. **Mon:** Harry Reynolds, Errol Taggart. **D.A.:** Cedric Gibbons, Richard Day. **Ves:** Lucia Coulter. **R:** Joseph W. Farnham. **P:** Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 65 min. **E:** 15 de junio de 1927. **País:** EEUU.
I: Lon Chaney (Alonzo, el hombre sin brazos), Norman Kerry (Malabar, el hombre forzudo), Joan Crawford (Nanon, la hija de! director), Nick de Ruiz (Zanzi, director del circo), John George (Cojo, criado de Alonzo), Frank Lanning (Costra, gitano español), Billy Seay (pequeño vagabundo), Polly Moran (patrona), John St. Polis, Claude King.



En el viejo Madrid, e! circo de bohemia presenta a Alonzo, el hombre sin brazos, que ejecuta un número de lanzador de cuchillos con los pies. En el mismo participa Nanon, la bella hija del director Antonio Zanzi, de quien Alonzo está enamorado. Jim Malabar, el hércules del circo, también pretende a ¡a muchacha pero ésta le rechaza ante la repulsión que le provoca el ser abrazada por un hombre. Ello hace que Nanon se sienta segura únicamente con Alonzo. Zanzi sorprende a éste cortejando a su hija y azota al tullido hasta que interviene Malabar poniendo fin al castigo.

En realidad, Alonzo posee brazos, pero los oculta bajo un corsé para evitar a la policía que busca al ladrón poseedor de una anormalidad congéníta, un segundo pulgar en una de sus manos. Increpado de nuevo por Zanzi, Alonzo le estrangula, mientras Nanon sólo acierta a ver en la noche la peculiaridad física del asesino de su padre. Alonzo explica a la muchacha que ahora será él quien la cuide, y para poder hacerla su mujer, chantajea a un cirujano para que le ampute ambos brazos.

Pero durante la ausencia de Alonzo, Nanon resuelve sus míedos al enamorarse de Malabar, con quien planea casarse. Al

recibir la noticia, Alonzo enloquece de dolor y lleno de odio intenta provocar un accidente en el nuevo número con caballos que presenta Malabar ante el público. Uno de los animales se desboca y está a punto de atropellar a Nanon. Sólo lo evita la intervención de Alonzo, que muere pateado por el caballo por salvar a la muchacha. Nanon y Malabar se abrazan. Un feliz futuro les aguarda.

The Unknown se basa en una historia del propio Tod Browning y supone la séptima colaboración entre el realizador y la máxima estrella del cine de terror Lon Chaney. El abigarrado y truculento mundo de Browning, vuelve a encontrar en la versatilidad física e intensidad dramática del actor, el complemento ideal.

El espléndido planteamiento argumental se erige en elemento clave dentro de la película. Con él, Browning describe la pasión en toda su intensidad hasta llevarla a sus últimas consecuencias. El amor y la obsesión se entrecruzan y extreman hasta adquirir un carácter psicopatológico y dotan, por sí mismos, a la narración de tintes terroríficos.

Para su desarrollo, el realizador sitúa este universo límite en un marco material igualmente teísta y macabro. Entre la galería de personajes se nos presenta a un lanzador de puñales circense sin brazos, disfraz bajo el que se esconde un peligroso delincuente que oculta sus miembros para escapar de la policía. Al final, en un acto que denota el miedo intenso que le provoca la posibilidad de perder a su amada y que representa un ilimitado ejercicio de amor hacia ella, el hombre decide amputárselos y hacer realidad su farsa. Aunque físicamente perfecta, la muchacha es poseedora de una fobia, la repulsa al contacto físico con hombres que le hace huir del hombre que ama, un atleta sin minusvalía alguna que queda por ello desplazado en la historia a una labor de mera comparsa. Todo este ejercicio de retorcimiento concluye con el sacrificio final del protagonista, ya que la felicidad es un privilegio que no todos están llamados a saborear.

Aunque lo enfermo es finalmente curado o erradicado, la película no tiene, sin embargo, una lectura moralizante. La complejidad de los caracteres presentados es, sin duda, el elemento imperecedero de este relato redondo.

La película se estrena el 15 de junio de 1927 en el Capítol Theatre de Nueva York. La crítica la recibe con ciertas reservas.

Wings
Alas

D: William A. Wellman. **G:** Hope Loring, Louis D. Lighton, según un relato de John Monk Saunders. **F:** Harry Perry. **Mon:** Lucien Hubbard, Lloyd Sheldon. **D.A.:** Laurence Hitt. **Ves:** Edith Head. **Ay. D:** Richard Johnston, Norman Z. McLeod, Charles Barton. **Ay. F:** Herman Schoop, Gene O'Donnell, Faxon M. Dean, Art Lane, Frank Cotner. **M:** John S. Zamecnick. **R:** Julian Johnson. **P:** Lucien Hubbart para Paramount Famous Lasky Corporation. **Dur:** 139 min. **E:** 12 de agosto de 1927. **País:** EEUU.
I: Clara Bow (Mary Preston), Charles «Buddy» Rogers (Jack Powell), Richard Arlen (David Armstrong), Jobyna Ralston (Sylvia Lewis), Gary Cooper (cadete White), Arlette Marchal (Celeste), Richard Tucker (comandante), Gunboat Smith (sargento), El Brendel (Patrick O'Brien), Julia Swayne Gordon (Sra. Armstrong).



1917. En un pequeño pueblo de EEUU vive Jack Powell, cuyos sueños de juventud son volar y la bella Sylvia Lewis, por lo que no repara demasiado en las atenciones de su simpática vecina Mary Preston. Sylvia, a su vez, está enamorada del rico heredero David Armstrong. Todos viven despreocupadamente hasta que la contienda hace irrupción. Jack y David se alistan en la fuerza aérea. Tras un período de entrenamiento, ambos jóvenes conocen al cadete White, que muere en un accidente aéreo. En su primera misión son avistados por el as alemán Kellerman, que deja huir caballerosamente a David cuando a éste se le encasquilla la ametralladora. Jack es derribado, logrando refugiarse en una trinchera inglesa.

Mary se ha alistado en la sección femenina motorizada y es destinada a un campamento cercano al de los dos jóvenes. Desde allí presencia como un bombardero alemán es derribado por Jack y David. Los dos son condecorados y disfrutan de un merecido permi-

so en París. La gran ofensiva aliada obliga a cancelar los permisos. Mary acude a avisar a Jack, y lo encuentra ebrio en el Folies Bergère. Consigue trasladarlo hasta su habitación, donde son descubiertos por la policía militar, que malinterpreta el hecho y Mary es devuelta a América.

Por causa de Sylvia, Jack se pelea con David. Durante la ofensiva aérea David es derribado y, herido, consigue llegar hasta un campamento alemán y huir en un avión en dirección a su base. Pero Jack furioso, creyendo a su amigo muerto, abate el avión alemán, sin saber que es David quien lo pilota. Su amigo muere en sus brazos. Terminada la contienda Jack vuelve a su pueblo como un héroe y abraza a Mary, de quien, sin saberlo, siempre ha estado enamorado.

El importante tirón comercial mostrado por el gran número películas que han tomado la Gran Guerra como tema central: *Shoulder Arms* (1918), *The Four Horseman of Apocalypse* (1921), *The Big Parade* (1925), etc., anima a la Paramount a asumir el riesgo de dotar al proyecto *Wings* de un alto presupuesto. De la dirección se encarga a William A. Wellman, piloto del Lafayette Flying Corps durante la guerra y poseedor de una experiencia que va a servirle para impregnar a la película del máximo realismo posible.

Aunque gran parte de la reputación de Wellman se basa en la rapidez de su trabajo, en *Wings* va a tomarse su tiempo. El realizador insiste en que todas las escenas de aviones se rueden en el aire, para lo cual se hace necesaria la instalación de soportes en la parte delantera de los aparatos para situar las cámaras; así como la construcción de una torre de más de 30 metros, desde donde filmar las escenas de la gran batalla aérea. En su mismo afán de autentificar también el marco escénico, una extensión desértica de Texas es bombardeada realmente con piezas de artillería a lo largo de dos kilómetros. Para más tarde, en ese terreno, procederse a cavar trincheras, reproduciendo un campo de batalla con una fidelidad extrema. El rodaje de la batalla de St. Mihiel se realiza en una jornada, en la que se utilizan 3.500 soldados y 60 aviones. El resultado es sobrecogedoramente eficaz. En medio de semejante despliegue técnico, no podemos olvidar el espectacular efecto conseguido en la secuencia en que la cámara se desliza por encima de las mesas del café de París.

Por otra parte, las escenas de acción se ven perfectamente complementadas tanto por un relato vigoroso, en el que destaca el espíritu de camaradería existente entre los personajes, como las apariciones de la deliciosa Clara Bow y la corta pe-

ro intensa presencia de Gary Cooper, todo lo cual confiere a la película un elevado nivel dramático.

A su estreno el 12 de agosto de 1927 en el Criterion Theatre de Nueva York, el film obtiene un éxito extraordinario, y en la entrega de los primeros Premios de la Academia consigue dos de ellos: los relativos a mejor película y a los mejores efectos técnicos, en la persona de Roy Pomeroy.

Underworld
La ley del hampa

D: Josef von Stenberg. **G:** Robert N. Lee, Charles Furthman, según una historia de Ben Hecht. **F:** Bert Glennon. **Mon:** E. Lloyd Sheldon. **D.A.:** Hans Dreier. **Ves:** Travis Branton. **R:** George Marion. **P:** Hector Turnbull para Paramount Famous Lasky Corporation. **Dur:** 85 min. **E:** 21 de agosto de 1927. **País:** EEUU.

I: George Bancroft («Bull» Weed), Evelyn Brent («Plumas» McCoy). Clive Brook («Rolls Royce»), Larry Semon («Slippy» Lewis), Fred Kohler («Buck» Mulligan), Helen Lynch (amiga de Mulligan), Jerry Mandy (Paloma), Karl Morse («High Collar» Sam).



Tras atracar un banco, el gran «Bull» Weed encuentra a un vagabundo borracho, y lo toma bajo su protección, apodándole «Rolls Royce». Tras librarle de las provocaciones de las que Buck Mulligan le hace objeto en la taberna, se lo lleva a su casa.

El cambio de aspecto que experimenta «Rolls», unido a su alto nivel cultural, impresionan a «Plumas», la novia de «Bull», que flirtea con él. «Rolls» recuerda a la muchacha la deuda que ambos tienen con «Bull».

En el baile anual, donde se reúne todo el mundo del hampa, «Plumas» es elegida reina del

baile. Aprovechando la borrachera de «Bull», Buck Mulligan intenta forzar a su novia, pero enterado aquel, persigue a Buck hasta una floristería y le da muerte.

«Bull» Weed es juzgado y condenado a morir en la horca. Aunque «Rolls» y «Plumas» se aman, son incapaces de abandonar a su suerte a «Bull» y planean liberarle. Mientras «Rolls», en la puerta del presidio, espera llevar a cabo su plan, «Bull» es informado de la infidelidad de sus amigos y se fuga de la cárcel con la única idea de matar a «Rolls».

«Bull» llega a su domicilio y más tarde lo hace «Plumas», antes de que la policía les ponga cerco. Enterado «Rolls», accede al lugar a través de un pasadizo secreto, en un intento de salvar a «Bull». Éste, sorprendido, comprende que a pesar que se aman, sus dos mejores amigos no le ha traicionado. El gángster manda a la pareja que huya y después él se entrega a la policía.

Tras el éxito obtenido por *Children of divorce,* película dirigida por Frank Lloyd y rehecha en pocos días por Josef von Stenberg, la reputación en Hollywood del director vienés, experimenta un cambio positivo. Ben P. Schulberg le ofrece a Stenberg la realización de un film basado en una sinopsis de dieciocho páginas de Ben Hetch, *Underworld,* primeramente pensado para Frank Lloyd y Art Rosson.

Stenberg no está dispuesto a dejar pasar la oportunidad de obtener el mayor éxito comercial posible y desarrolla los viejos y trillados temas de amor y sacrificio, donde la bondad humana resplandece bajo los rasgos de un asesino. A pesar de estas concesiones al gusto popular, la historia del triángulo amoroso en un trasfondo «gangsteril», no termina edulcorada. Y gracias a la impronta del realizador, lo inicialmente accesorio -el entorno que rodea a los personajes- acaba por dominar formalmente. No importa ya lo que dicen, sino cómo. La frase final de Bull (George Bancroft) al policía, cuando éste ironiza acerca de su corta fuga *(«Para mí, esa hora ha valido más que toda mi vida»),* sobrecoge y confiere al gángster rasgos de mito. Todo ello, además, salpicado por las notorias influencias en Stenberg del expresionismo alemán.

El film está finalizado en cuatro semanas. Sin embargo, las primeras impresiones no resultan nada halagüeñas. Al visionario, Ben Hecht lo califica como vomitivo y pide que su nombre sea retirado de los títulos de crédito. El servicio de ventas, por unanimidad, lo considera invendible y se plantea el archivarlo. La película es finalmente estrenada en Nueva York, sin publicidad previa y a las 10 de la maña-

na, para evitar a los periodistas. Tres horas más tarde, una obstinada multitud guarda cola a la entrada del cine. La sala se ve obligada a permanecer abierta toda la noche. Meses más tarde, paradojas del destino, Ben Hecht recoge contento el Premio de la Academia de Hollywood al mejor guión del año.

Underworld inaugura, sin pretenderlo, un nuevo género cinematográfico: los films de gánsteres. Y Stenberg, un llamante nuevo contrato con la Paramount.

The Cat and the Canary
El legado tenebroso / El gato y el canario

D: Paul Leni. **G:** Alfred A. Cohn, Robert F. Hill, según el relato homónimo de John Willard. **F:** Gilbert Warrenton. **Mon:** Lloyd Noster. Martin G. Cohn. **D.A.:** Charles D. Hall, Paul Leni. **M:** Hugo Riesenfeld. **R:** Walter Anthony. **P:** Carl Laemmle para Universal Pictures. **Dur:** 75 min. **E:** 9 de septiembre de 1927. **País:** EEUU.
I: Laura La Plante (Annabelle West), Creighton Hale (Paul Jones). Forrest Stanley (Charles Wilder). Tully Marshall (Roger Crosby). Gertrude Astor (Cecily Young). Arthur Edmund Carewe (Harry Blythe), Flora Finch (Susan Sillsby), Martha Mattox («Mammy» Pleasant), Lucien Littlefield (Dr. Patterson), George Siegmann (Hendricks).



Cyrus West, un excéntrico millonario desahuciado por la medicina, se siente acorralado por sus herederos como un canario lo sería por un gato, lo que le lleva al borde de la locura. Poco antes de morir, establece que su testamento no sea leído hasta dentro de 20 años.

Transcurrido ese tiempo, sus parientes más cercanos van llegando a la vieja mansión por la que se asegura vaga el fantasma de West. Ante Harry Blythe, Charlie Wilder, tía Susan y su sobrina Cecily, el asustadizo y torpe Paul Jones, Annabelle

West y la siniestra ama de llaves «Mammy» Pleasant, el abogado Roger Crosby lee el testamento según el cual Annabelle es nombrada heredera. Pero una cláusula del mismo establece que la muchacha deberá ser examinada por un médico que determine su buena salud mental. De lo contrario la fortuna pasará a otra persona determinada en un segundo sobre.

El abogado explica a Annabelle su preocupación. El segundo sobre ha sido abierto y Crosby teme que el elegido intente hacerse con la herencia y que Annabelle pase a convertirse en un canario rodeado de gatos. Para evitar tal situación, Crosby se dispone a revelar el nombre de¡ segundo sobre a la muchacha cuando es raptado y posteriormente asesinado.

Más tarde, Annabelle es objeto del robo de un collar de su cuello mientras duerme. Todo ello provoca en la muchacha una crisis nerviosa. El miedoso Paul resulta no serlo en absoluto y consigue evitar que un hombre con una máscara asesine a Annabelle. Con ¡a ayuda de la policía, Paul desenmascara al criminal que resulta ser Charlie Wilder. Encerrado el gato, Paul y Annabelle se abrazan tranquilos... y enamorados.

A"i igual que otros grandes talentos del cine alemán, como Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau, Pola Negri o Emil Jannings, el realizador germano Paul Leni, autor del prestigioso film *El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett,* 1924), es reclamado desde Hollywood por Carl Laemmle para firmar un contrato con la Universal.

The Cat and the Canary supone el primer proyecto encargado a Leni por la compañía y está basado en una obra teatral de John Willard que ha triunfado en Broadway en 1922. Es un relato en el que se dan cita casas misteriosas, puertas secretas, herederos amenazados y telarañas. Leni nos ofrece una película cargada de tensión y en la que subyace la idea de lo sobrenatural. Leni logra tan sugestivo ambiente mediante una inteligente iluminación en claroscuro, de tintes expresionistas, y su habilidad en el manejo de la cámara. Entre muertes y desgracias, el director no se olvida de salpicar el film con detalles humorísticos, que contrastan satisfactoriamente con el tono terrorífico general, así como tampoco de realizar un ejercicio de racionalizado final, con el que Leni se esmera en atar los cabos sueltos que han ido quedando a lo largo de la historia, tarea que, sin embargo, se antoja gratuita.

Por encima del éxito que la película alcanza en su distribución, tras su estreno el 9 de septiembre de 1927 en el Colony Theatre de Nueva York, *The Cat*

and the Canary se constituye como uno de los films precursores del género de terror. En la década siguiente, la Universal va a especializarse en dicho género, para producir toda una serie de clásicos imprescindibles, como son *Drácula (Dracula,* 1931) de Tod Browning, *El doctor Frankenstein (Frankenstein,* 1931) de James Whale, *La momia (The mummy,* 1932) de Karl Freund o *Satanás (The Black Cat,* 1934) de Edgar G. Ulmer.

College
El colegial

D: James W. Horne. **G:** Carl Harbaugh, Bryan Foy. **F:** Dev Jennings, Bert Haines. **Mon:** J. Sherman Kell. **D.T.:** Fred Gabourie. **Ay. D:** Harry Brand. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 65 min. **E:** 10 de septiembre de 1927. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Ronald), Anne Cornwall (Mary Haines, la chica), Flora Bramley (amiga de Mary), Harold Goodwin (Jeff Brown, el rival), Carl Harbaugh (entrenador



del equipo de remo), Sam Crawford (entrenador de béisbol), Florence Turner (madre de Ronald), Snitz Edwards (decano), Buddy Mason (amigo de Jeff), Grant Withers (otro amigo de Jeff).

Ronald es el estudiante más brillante del instituto y en la fiesta de fin de curso pronuncia un discurso sobre la nefasta influencia del deporte sobre los estudios. El tema resulta tan impopular que hasta Mary Haynes, la chica de sus sueños, le rechaza hasta que cambie de parecer.

Para pagarse los estudios en la universidad, Ronald ha de trabajar de barman, evidenciando su torpeza en los juegos malabares con los vasos. Más tarde, se emplea como camarero negro en un restaurante pero, al ser descubierto su disfraz, es despedido de malas maneras.

Al mismo tiempo, decidido a conquistar el amor de Mary, que es ahora cortejada por el atlético Jeff, Ronald se apunta primero en el equipo de béisbol y, luego, en el de atletismo, pero su concurso en ambos resulta un desastre.

Citado por el decano Edwards, Ronald le refiere el motivo de su bajo rendimiento académico y aquel, deseoso de ayudarla, le ofrece el puesto de timonel del equipo de remo. En la carrera de regatas, Ronald rompe el timón de la embarcación, pero, atándoselo a la espalda, logra llevar al equipo a la victoria.

Mientras, Jeff ha sido expulsado de la universidad y pretende llevarse con él a Mary. Ante la negativa de la muchacha, Jeff la encierra en su habitación. Enterado Ronald, corre al socorro de su amada, sorteando para ello todo tipo de obstáculos, a modo de improvisado decathlón. Tras poner fuera de combate a Jeff, Ronald rescata a Mary. Sorprendidos por el decano, los jóvenes deben casarse. Juntos, tendrán hijos, envejecerán felices y en dos tumbas vecinas, dormirán el sueño eterno.

El fracaso de *The General* obliga a Keaton, después de varios años ocupado en esas tareas, a abandonar la dirección de sus largometrajes. En *College,* si bien la influencia del cómico es evidente, se aprecia una menor complejidad temática con respecto a anteriores films de Keaton.

La película es, ante todo, un prodigio de la técnica de montaje. A diferencia de otras renombradas producciones, en cuyas construcciones encontramos admirables soluciones, en *College,* no existen. En esta película, todos los elementos están tan indisolublemente unidos, que resultan innecesarias.

El discurso de Keaton pone en evidencia la sinsubstancia de ciertos sectores sociales, para los cuales «lo físico» constituye el valor fundamental en la obten-

ción de prestigio, disculpando cualquier otra deficiencia, por grande que ésta sea. Otra finalidad bien diferente lleva a Ronald, que ha demostrado su torpeza en todas las pruebas físicas que ha realizado, a motivarse y convertirse en un superatleta: rescatar a su chica en peligro. Por primera vez en su carrera, Keaton, que es un consumado gimnasta, recurre a un doble. El campeón de pértiga Lee Barnes es el encargado de realizar la pirueta mediante la cual Ronald entra por la ventana a salvar a su novia.

A su estreno, el 10 de septiembre de 1927 en el Mark Strand de Nueva York, la película levanta un cierto escándalo, ya que algunos críticos consideran que es un calco de *El estudiante novato (The Freshman*, 1925) de Harold Lloyd. Ciertamente, ambas transcurren en el ámbito universitario y versan sobre el deporte, pero a partir de ahí, cualquier otra similitud resulta forzada. Luis Buñuel se desata en elogios hacia el film, del que destaca la sobriedad de Keaton, al que declara especialista contra toda infección sentimental.

The Student Prince

El príncipe estudiante

D: Ernst Lubitsch. **G:** Hans Kräly, basada en la obra *Old Heidelberg* de Wilhelm Meyer-Förster y en motivos de la opereta de Dorothy Donnelly y Sigmund Romberg *The Student Prince*. **F:** John J. Mescall. **Mon:** Andrew Marton. **D.A.:** Cedric Gibbons, Richard Day, Hans Dreier. **Ves:** Ali Hubert, Eric Locke. **Ay. D:** George Hippard. **M:** David Mendoza, William **Axt. R:** Marian Ainslee, Ruth Cummings. **P:** Irving Thalberg para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 105 min. **E:** 21 de septiembre de 1927. **País:** EEUU.
I: Ramon Novarro (príncipe Karl Heinrich), Norma Shearer (Kathi), Jean Hersholt (Dr. Jüttner), Gustav von Seyffertitz (rey Carlos VII), Philippe de Lacey (príncipe Karl, niño), Edgar Norton (Lutz), Bobby Mack (Kellerman), Edward Connelly (maestro de ceremonias), Otis Harlan (Old Ruder), John S. Peters (estudiante).

En el reino de Karlburg el pueblo espera expectante para ver por primera vez al príncipe heredero Karl Heinrich, sobrino del rey Carlos VIL Karl, que aún es muy joven, ha pasado casi toda su vida en el extranjero y responde efusivamente a los vítores de su pueblo desde la carroza real. La vida en palacio es para el príncipe enormemente aburrida. El Dr. Jüttner, encargado de su educación, es su único amigo.

Años mas tarde, Heinrich se ha convertido en un apuesto joven, al que la monotonía de la Corte sigue abrumando. Tras ser aprobado en los exámenes finales por un benévolo claustro de profesores, el príncipe parte con el Dr. Jüttner hacia Heidelberg, para realizar sus estudios universitarios. Una vez allí se hospedan en una humilde posada, en donde Kathi, la hija del dueño, llama la atención de Heinrich. En la fiesta de la cerveza, los alegres estudiantes beben y cantan a la belleza de Kathi. Al ser reconocido, Heinrich insiste a los estudiantes que le traten como un igual y se divierte con ellos. En la campiña Kathi y Heinrich se besan, siendo el preludio de un apasionado romance.

Pero esta idílica existencia concluye para el príncipe con la llegada del primer ministro, que le informa del grave estado del rey y de la necesidad de su vuelta para asumir las tareas de gobierno. En su lecho de muerte, el rey le obliga a prometer a Heinrich que se desposará con la princesa Ilse. El fallecimiento del Dr. Jüttner hace más grande el luto del nuevo rey.

Kellerman, un antiguo amigo de los tiempos de Heidelberg, visita al monarca, contándole que Kathi sigue esperándole. Así que Heinrich parte hacia allí inmediatamente. Heidelberg, sin embargo, ha cambiado en su ausencia y sólo la visión de Kathi le devuelve a los momentos felices. Los enamorados, sin embargo, deben aceptar su destino que les obliga a continuar por caminos separados. El rey y la princesa Ilse pasean en carroza durante el cortejo nupcial.

Antes de que expire su contrato con la Warner, Ernst Lubitsch ya ha firmado un acuerdo con la Paramount comprometiéndose por tres años. En esas fechas, el realizador es tomado de prestado por la Metro-Goldwyn-Mayer para la realización de un melodrama sentimental ambientado en Alemania, que había sido llevado a la pantalla por Jon Emerson en 1915. Hans Kräly escribe el guión basándose en la obra de Wilhelm Meyer-Förster, *Old Heidelberg,* y utilizando motivos de la opereta de Dorothy Donnelly y Sigmund Romberg *The Student Prince.*

A pesar de su juventud, la MGM se está consolidando como una de las productoras importantes y desea un film de gran espectáculo. Por eso va a imponer en él a dos de sus estrellas mas rutilantes, Norma Shearer y Ramón Novarro, el celebrado protagonista de *Ben-Hur* (1925). Culver City se ve invadido por enormes platós, donde en impresionantes decorados se reproducen la residencia-palacio de Karlsburg y sus lujosos interiores y el castillo de

Heidelberg, con lo que el presupuesto se eleva hasta 1.200.000 dólares.

Por encima del fasto y del tono melodramático del discurso fílmico, Lubitsch acierta a imprimir su «toque» particular a toda la película, como en la escena donde la inocente hija del tabernero hace ruborizarse al príncipe (la joven salta encima de la cama para demostrar la fortaleza de los muelles del colchón) o en el unísono saludo que los subditos efectúan sistemáticamente al monarca quitándose el sombrero ante el paso de la comitiva. Sin embargo, el tratamiento que Lubitsch ha dado a las escenas de amor no gusta a Louis B. Mayer, que manda a John M. Stahl rodarlas de nuevo.

La película se estrena en el Capítol Theatre de Nueva York el 21 de septiembre de 1927. Es muy bien recibida y consigue recuperar en taquilla su elevado coste.

Berlín, die Symphonie einer Grosstadt

Berlín, sinfonía de una gran ciudad

D: Walther Ruttmann. **G:** Karl Freund, Walther Ruttmann, según una idea de Carl Mayer. **F:** Reimar Kuntze, Robert Baberske, Laszlo Schaffer. **Mon:** Walther Ruttmann. **D.A.:** Erich Kettelhut. **M:** Edmund Meisel. **P:** Karl Freund para Deutsche Vereins-Film Ag, Berlín. **Dur:** 60 min. **E:** 23 de septiembre de 1927. **País:** Alemania.
I: Habitantes de Berlín.



Un tren llega a Berlín por la mañana. Las calles de la capital, aún desiertas, se van poblando paulatinamente con gente que acude a su trabajo, unos a pie, otros en tranvía. La gran urbe comienza a cobrar vida.

Las fábricas inician su producción, las mujeres sus quehaceres, los niños acuden a las escuelas, las telefonistas pasan las llamadas desde sus centralitas. Los trenes vienen y van. Los

bancos abren sus puertas. La gran cantidad de coches provocan los primeros atascos de circulación. Mientras los trabajadores construyen carreteras, una prostituta encuentra un cliente y un guardia interviene ante la disputa callejera de dos hombres.

Los tranvías surcan las calles, los militares realizan maniobras. Otro guardia pone fin al discurso de un orador callejero. Salen los periódicos. Al mediodía, los trabajadores paran las máquinas y hacen un descanso para almorzar. La ciudad se relaja un momento, tras el cual el ritmo se recupera. Los rotativos imprimen nuevas tiradas, bombardeando de noticias la urbe. Una vez finalizada la ¡ornada, las fábricas cierran.

Imágenes de varios deportes (vela, equitación, tenis, carreras de coches, polo...). Al atardecer, la gente pasea, descansa en los bancos de los parques o en las cafeterías. Por la noche, los anuncios luminosos destacan los diferentes servicios que la ciudad ofrece (cabaretes, hoteles, combates de boxeo, conciertos de música, casinos...).

Un buen día, presa del tráfico berlinés cerca del Palast am Zoo, Carl Mayer, padre del *kammerspielfilm* y del expresionismo cinematográfico, tiene la idea-germen que va a dar origen a esta película. Dispuesto a desarrollarla, Mayer recluta al operador Karl Freund, realizador cercano tanto al cine fantástico como al realista, y a Walther Ruttmann, que procede del vanguardismo en su vertiente más abstracta. Tan heterogénea pareja va a parir una obra distinta, una sinfonía cinematográfica, como anuncia su título, *Berlín, die Symphonie einer Grosstadt.*

Carente de historia que contar y con la capital germana como único protagonista, la película constituye una invitación a pasar un día completo en la ciudad. Lejos de suponer una visita turística convencional a través de sus principales calles y monumentos, es su desnudez matutina, sus atascos, sus aglomeraciones, su vida cotidiana, la que se nos muestra, en un intento de trascender el acaparador reclamo de lo atractivo y penetrar en la propia esencia de la gran urbe.

Dejando a un lado las enormes diferencias, tanto temáticas como ideológicas existentes entre la película y el cine soviético, la influencia de éste y más concretamente del *cine-ojo* de Vertov, se hace evidente, sobre todo en el montaje. Sumado esto a otros elementos ligados al experimentalismo cinematográfico, da como resultado una obra poderosa, no exenta de ambigüedad, en la que por encima de las demás destacan dos cualidades: su ritmo y su poesía.

La película, que se estrena el 23 de setiembre de 1927 en el

Tauentzien- Palast, pronto trasciende los círculos de cine experimental hasta llegar a un público mucho más extenso. Pero la enorme influencia que su narrativa alternativa va a tener es lo confiere verdadera importancia a este film.

Sunrise
Amanecer

D: Friedrich W. Murnau. **G:** Carl Mayer, adaptado de la obra *Die Reise Nach Tilsit* de Hermann Sudermann. **F:** Charles Rosher, Karl Struss. **E.E.:** Frank D. Williams. **Mon:** Harold Schuster. **D.A.:** Rochus Gliesse, Edgar G. Ulmer, Alfred Metscher. **Ves:** Rochus Gliesse. **Ay. D:** Herman Bing, Richard L'Estrange, William Conselman. **M:** Hugo Riesenfeld, Carli Elinor. **R:** Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dur:** 116 min. **E:** 23 de septiembre de 1927. **País:** EEUU.

I: George O'Brien (Ansass, el hombre), Janet Gaynor (Indre, su esposa), Bodil Rosing (la sirvienta), Margaret Livingston (la muchacha de la ciudad), J. Farrell MacDonald (el fotógrafo), Ralph Sipperly (el peluquero), Jane Winton (la manicura), Arthur Housman (el hombre molesto), Eddie Boland (el caballero amable), Barry Norton (el bailarín).



Verano. Una chica de la ciudad, que pasa sus vacaciones en un pueblo al borde de un lago, ha enamorado locamente a Ansass, hasta entonces un honrado campesino. Inducido por su caprichosa amante, Ansass concibe la idea de ahogar a su mujer y para ello le invita a dar un paseo en barca por el lago. Cuando se dispone a arrojarla al agua y ante la mirada de su mujer, consciente de sus intenciones, Ansass recupera la lucidez y conduce a Indre a la orilla. Ésta, atemorizada, escapa corriendo y se monta en un tranvía. Ansass la sigue, consiguiendo alcanzar el tranvía e intenta consolarla ante la sorpresa de los demás viajeros.

Al llegar a la ciudad, el matrimonio entra en un café. Luego, a la vista de una boda, sellan su reconciliación con un fuerte abrazo. Más tarde, acuden a una barbería donde él se corta el pelo y a continuación, a un fotógrafo para perpetuar su renaciente amor. En un parque de atracciones, la pareja disfruta enormemente e incluso bailan una danza campesina. Llega la noche y deben regresar a casa; ambos han vivido una segunda luna de miel.

Una vez en la barca, se desata un fuerte temporal. Las revueltas aguas arrastran a la mujer y llevan a Ansass hasta la orilla. Los lugareños acuden en su ayuda y peinan el lago con linternas en un desesperado intento por encontrar a la muchacha. Creyéndola muerta, Ansass abandona la búsqueda y vuelve a su casa.

La mujer de la ciudad piensa que el campesino ha cumplido su trato y corre a reunirse con él. Al verla, Ansass intenta estrangularla y sólo la suelta al oír que su mujer ha sido encontrada. El campesino asiste a su despertar y la besa apasionadamente.

En el verano de 1926, Fiedrich W. Murnau llega a los EEUU contratado por William Fox -a quien ha entusiasmado *El último (Der letzte Man,* 1924)-, dispuesto a materializar sus altos objetivos artísticos. En su primer proyecto en Hollywood, el realizador teutón va a beneficiarse de una libertad y unos presupuestos mayores de los que nunca ha contado en Alemania.

Sobre una conocida novela de Hermann Sudermann y con un equipo de procedencia alemana en su 80%, que incluye al guionista Carl Mayer y al director técnico Rochus Gliesse, Murnau inicia el rodaje de *Sunrise*, donde va a perfeccionar los decorados y procedimientos utilizados en sus anteriores films. La creación de espacio fílmico, el magistral empleo de la profundidad de campo y la agilidad en los movimientos de cámara, confieren a la película una estética irrepetible. El expresionismo, aunque presente, se ve matizado por el desarrollo de un realismo muy

particular que deriva hacia lo metafísico. Todo ello propicia la consecución de una obra mágica y poseedora de toda la grandeza de una tragedia clásica.

Mediante un procedimiento patentado por Frank Williams, que permite añadir diferentes decorados a escenas filmadas previamente sobre fondos en blanco o negro, se estudian distintos ambientes, al efecto de dotar a la escena de la atmósfera más adecuada. La técnica, una vez más, es puesta al servicio del arte.

La película, estrenada en el Times Square Theater de Nueva York el 23 de septiembre de 1927, con banda musical y efectos sonoros acoplados, recibe grandes elogios de la crítica, parte de la cual, incluso, refiere la cercanía del film a su concepto de un *cine total.* En su primera concesión de Premios, la Academia otorga a *Sunrise* los relativos a actriz principal, fotografía y calidad artística de producción. Aunque funciona bien en taquilla, el film no puede recuperar su elevado coste y supone un importante fracaso financiero para la Fox, que lleva a la productora a variar radicalmente su relación con Murnau. La crítica, años más tarde, con motivo de la elección de las mejores películas de la historia del cine, otorgará a *Sunrise* el enorme prestigio del que goza hoy en día.

The Ring
El ring

D: Alfred Hitchcock. **G:** Alfred Hitchcock, Eliot Stannard, Alma Reville. **F:** John J. Cox. **D.A.:** C. Wilfred Arnold. **Ay. D:** Frank Mills. **P:** John Maxwell para British International Pictures. **Dur:** 100 min. **E:** 30 de septiembre de 1927. **País:** Gran Bretaña.
I: Carl Brisson (Jack Sanders), Lillian Hall-Davies (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby), Forrestier Harvey (el promotor), Harry Terry (el charlatán), Gordon Harker (George), Billy Wells (boxeador), Charles Farrel (el segundo), Clare Greet (gitana).

Jack Sanders es un boxeador de feria, que noquea en el primer asalto a todo hombre de entre el público que se anima a enfrentarse con él. Nelly, cajera del espectáculo y novia de Jack, coquetea con Bob, un espectador, incitándole a subir al ring. Sorprendentemente, Jack es noqueado por Bob, quien resulta ser el campeón de Australia de los pesos pesados. Con el dinero del premio, Bob le compra un brazalete a Nelly, iniciándose entre ellos una profunda relación. Días

después tiene lugar la boda entre Jack y Nelly.

Animado por su esposa, que entretanto flirtea con Bob, Jack inicia una gira pugilística, saldando con victorias los diversos combates en los que participa. A su regreso al hogar, Jack lo encuentra vacío. De madrugada, llega Nelly, que ha estado divirtiéndose con Bob. Lejos de aceptar los reproches de Jack, Nelly decide abandonarle.

Muy disgustado, Jack acude al club, donde Bob todavía se divierte, en busca de explicaciones. Jack no sólo no las encuentra sino que, además, los dos hombres se enzarzan en una acalorada discusión y, finalmente, deciden verse las caras en el ring.

Llega el día del combate. Aunque Jack ha soñado tener a su mujer de su lado, ésta acude, pero a animar a Bob. No obstante, al ver la paliza a que está siendo sometido su marido, Nelly no puede soportarlo y corre a su rincón. Enormemente motivado, Jack saca fuerzas de flaqueza y deja a Bob fuera de combate. Mientras la pareja firma su reconciliación, Bob recibe un brazalete que alguien ha dejado abandonado en el ring y que es el que él regaló a Nelly.

La fría acogida dispensada por el público a su último film *Virtud fácil (Easy Virtue,* 1927) y el deseo de Alfred Hitchcock de dar un giro a su carrera profesional, llevan al director a abandonar la Gainsboroug, productora con la que ha rodado sus cinco primeras películas y a firmar un contrato con la British International de John Maxwell.

Hitchcock va a gozar inicialmente de una gran libertad en su nueva compañía, lo que le permitirá confeccionar por vez primera, guión, dirección e idea argumental propia. El resultado es *The Ring,* una película en la que desarrolla el típico triángulo amoroso, ambientado en el mundo del boxeo.

Hitchcock, muy influenciado por las propuestas estéticas de Dupont en *Varieté* (1925), encuentra sus mejores bazas en la utilización de recursos específicamente cinematográficos logrando que las imágenes liberen al texto de sus tareas explicativas. Mediante una hábil utilización de los símbolos, el realizador logra que éstos adquieran en la película fuerza narrativa propia. Uno de ellos -el brazalete- expresa el sentimiento de posesión de Bob hacia Nelly, más fuerte que el vínculo matrimonial que une a la muchacha con Jack. Así, en la escena de la boda entre Jack y Nelly, Hitchcock despliega un humor extremo, preciso indicador de la fragilidad que va a caracterizar su matrimonio. De igual manera, la devolución del brazalete a su amante marca el fin de la relación de Nelly con él, al descubrir que ama verdaderamente a su

marido. Con esa contundencia, el realizador refiere la historia en términos visuales, y para ello se sirve de un hábil montaje, de una aran movilidad de la cámara, de sobreimpresiones y de fundidos. Todo un derroche de recursos destinados a estimular emotivamente al espectador.

La película se estrena el 30 de septiembre de 1927 en el Capítol Theatre de Londres, y aunque su valía no pasa desapercibida para la crítica, el público, sin embargo, se muestra indiferente ante el estilo del film, quizás excesivamente depurado para el deleite masivo.

Babi Ryazanskye

El pueblo del pecado / Las buenas mujeres de Riazan

D: Olga Preobrazenskaya, Ivan Pravov. **G:** Olga Visnevskaya, Boris Altschuler. **F:** Konstantin Kuznetsov. **D.A.:** Dimitri Kolupayev. **Ay. D:** M. Pavlov. **P:** Sovkino. **Dur:** 1.845 metros. **E:** 13 de diciembre de 1927. **País:** URSS.
I: Kuzma Yastrebetsk (Vasili Shironin), Olga Narbekova (Matveevna, su mujer), Raisa Puzhnaya (Anna), Emma Tsessarskaya (Vasilisa, su amiga), Gregori Bobynin (Iván, el hijo de Vasili), Mikhail Saveliev (Nikolai, el herrero), Yelena Maximova (Lukeria), Emil Kouzma Fastrebitsky, Nikolai Nabukov.

Transcurre el año 1916 en el pueblo de Riazan. La bella campesina Anna e Iván Shironin, el hijo de unos acaudalados patronos, se han enamorado y deciden unirse en matrimonio a pesar de los problemas que su diferente origen les pudiera plantear. Vasili y Matreevna, los padres de Iván, no son de la misma opinión, considerando inadmisible que su hijo se case con una mujer de un estamento inferior. No obstante, la boda se celebra. La vida de Ana en la casa resulta muy difícil ante la evidente hostilidad de sus suegros.

Alentado por su padre, favorable a una participación activa en la contienda bélica que causa estragos en toda Europa, Iván decide alistarse. Pronto es movilizado y parte al frente. Aprovechando la ausencia de su hijo, Vasili viola a Anna. Su vida en la casa a partir de entonces se vuelve insoportable. Iván es herido en combate y dado por desaparecido. Anna trae al mundo un niño en duras circunstancias.

Corre el año 1918 cuando Iván un buen día regresa al hogar. Convencido por su familia de que el hijo de Anna es fruto de la diversión, repudia a su esposa. Anna, que siempre amó profundamente a su marido, se

desespera ante tanta injusticia y decide terminar con su vida. Vasilisa, amiga de la infortunada, arremete contra las viejas concepciones morales y reivindica, con éxito, la memoria de Anna.

La realizadora moscovita Olga Preobrazhenskaya comienza su andadura artística como actriz de teatro y pasa luego al cine, donde trabaja en varias películas de Yakov Protazonov. En 1916 se inicia como directora y rueda varios films, entre los que destaca *La verdad de Fredka (Fred'KinaPravda,* 1926).

Con una historia popular muy simple (un padre se enamora de la mujer de su hijo) Preobrazhenskaya construye con *Baby Ryazanskye* un melodrama campesino, en el que desarrolla sin complejos gran número de tópicos del género: marido desaparecido, campesinos sobornados, esposa violada con suicidio final incluido... Todo ello, sin embargo, no impide que el relato esté narrado con notable sensibilidad.

La relajación de las férreas corrientes ideológicas imperantes en la URSS, va a posibilitar que films como éste vean la luz. Preobrazhenskaya descarta ex professo la ocasión de subrayar, con rotundidad militante, la perversidad de los *koulaks* en relación con el campesinado pobre. Junto a esta pérdida de «contenido didáctico», la película nos ofrece un discurso dominado por la exaltación del paisaje -resaltado por la bellísima fotografía de Konstantin Kuznetsov-, y el drama individual, perfectamente matizado por una muy buena interpretación. Del mismo modo, la realizadora señala con aplomo el papel que la nueva mujer soviética debe asumir en contraste con los viejos roles de subyugación femenina, característicos de la época de los Romanov.

Estrenada el 13 de diciembre de 1927, el éxito de la película va a traspasar la propia Unión Soviética. Obtiene momentos de gloria también en Occidente, donde va a erigirse en el film soviético más proyectado en lo que resta de década.

Konyets Sankt-Peterburga
El fin de San Petersburgo

D: Vsevolov Pudovkin, Mikhail Doller. **G:** Nathan Zarkhi, según un poema de Pushkin y una novela de Andrei Biely. **F:** Anatoli Golovnya, K. Vents. **D.A.:** Sergei Kozlovsky. **Ay. D:** A. Ledashov, Mikhail Doller, V. Strauss, Alexander Feirzimmer, Hendelstein. **M:** V. Yurovski (sonorizada en 1969). **P:** Mezhrabpom-Russ. **Dur:** 110 min.

E: 13 de diciembre de 1927. **País:** URSS.
I: Alexander Chistyakov (obrero), Vera Baranovskaya (su mujer), Ivan Chuveliov (otro obrero), Sergei Komarov (comisario de policía), Nicolai Hmelev (agitador), Andrei Gromov (revolucionario), Maksim Tereshkovich (agente de bolsa), Vladimir Chuvelev (un patriota), Vladimir Tzoppi (otro patriota), Leonid Obolensky (Lebedev, el magnate).

Un joven campesino llega a San Petersburgo poco antes de declararse la Gran Guerra y encuentra trabajo en una fábrica de municiones. Tras iniciarse la contienda, el afán de lucro de los capitalistas hace que los obreros sean explotados aún más. Entre los trabajadores se respira un gran descontento y los aires de huelga van tomando cuerpo. La ingenuidad política del campesino hace que la empresa lo utilice como informador y el comité de huelga es detenido. Entre ellos se encuentra el paisano que le acogió a su llegada a San Petersburgo. Progresivamente, el muchacho va tomando conciencia de su error. Furioso, golpea a un superior y es arrestado.

La necesidad de reclutar soldados para la guerra hace que los presos sean liberados y enviados al frente. Con ellos va el joven campesino. Mientras en primera línea los soldados dan su vida, las fábricas continúan su producción sin descanso, y los capitalistas incrementan más y más sus riquezas. Los trabajadores, incapaces de soportar la situación, se rebelan declarando la huelga. Obreros y soldados consiguen derrocar al Zar. Kerensky, un político moderado, forma un nuevo gobierno que sólo satisface a los capitalistas y sus ansias de mantener la misma situación social.

Pero la Revolución está ya en marcha y es imparable. Durante los gloriosos días de octubre, los soldados, los obreros revolucionarios, y con ellos el joven campesino, atacan el Palacio de Invierno.

Al igual que otras películas, entre las que se encuentra *Octubre* de Eisenstein, *Koniets Sankt-Peterburga* obedece a un encargo hecho a Vsevolov Pudovkin por el Comité Central del Partido Comunista a fin de conmemorar el X Aniversario de la Revolución de Octubre. Pudovkin, discípulo de Kuleschov, es ya un realizador consagrado en su país gracias al éxito obtenido con *La madre (Mat,* 1926).

Frente a la radicalismo formal de Eisenstein, el cine de Pudovkin aparece más influido por el tema. Con ella refiere historias individuales, en las que surge la figura del héroe. Su presencia supone un elemento identificativo del que se deriva una mayor asimilación de su cine por parte de los espectadores. Pudovkin es, digamos, más popular, ya que

además sabe combinar con habilidad el drama individual con el espectáculo de masas. Así lo demuestran las brillantes escenas de la toma del Palacio de Invierno, donde vuelve a surgir la rivalidad con su compañero. *«Bombardeé el Palacio desde el "Aurora", mientras que Eisenstein lo hizo desde el Fuerte de San Pedro y San Pablo»,* puntualiza Pudovkin.

Con el inteligente empleo de metáforas visuales, el montaje como motor del relato y una insistente repetición de tomas -que logran sugerir efectos de sonido- Pudovkin realiza un film muy ambicioso en el que ideología, realismo y epopeya no dejan de lado importantes dosis de intimismo. El resultado es una obra de calidad indiscutible.

La película se estrena el 13 de diciembre de 1927. Obtiene una acogida popular sensiblemente superior a la de *Octubre.* Esto no evita, sin embargo, que cierto sector de la crítica descalifique la película por considerarla abstracta y que Pudovkin sea acusado de formalista.

1928

The Circus
El Circo

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt. **Mon:** Charles Chaplin, Harry Crocker. **D.A.:** Charles D. Hall, William E. Hinckley. **M:** Charles Chaplin. **Ay. D:** Harry Crocker. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 89 min. **E:** 6 de enero de 1928. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Merna Kennedy (amazona del circo), Alian García (director del circo), John Rand (tramoyista). Harry Crocker (Rex, el funanbulista), Steve Murphy (ratero), George Davis (mago), Betty Morissey (ayudante del mago), Henry Bergman (payaso gordo), Stanley J. Sandford (dueño de la tienda).



Charlot merodea entre las casetas del circo, lo que aprovecha un hábil carterista para desembarazarse de un billetero robado. Al ser encontrado en los bolsillos del vagabundo, un policía le persigue a través de la pista del circo. Esto causa la hilaridad del público, que reclama una y otra vez a Charlot, creyéndole parle de un número programado.

Por los alrededores, Charlot conoce a la amazona Merna, que es maltratada por su padre, el director del circo, y se enamora de ella. Aunque su prueba para payaso resulta un desastre, Charlot es contratado como tramoyista, ya que sus predecesores se han despedido del circo por no cobrar su sueldo.

Día a día, el circo progresa gracias a las equivocaciones del vagabundo. Cada vez que sale a la pista, para realizar su labor, el público se desternilla. Charlot se convierte sin saberlo en la estrella del circo. Su valía, deliberadamente silenciada por el director, se la hace saber Merna. Enterado su padre, descarga su furia sobre la muchacha, pero el vagabundo sale en su defensa y además reivindica un nuevo estatus.

Al circo se incorpora el funambulista Rex, del cual Merna se enamora. Charlot se entristece por ello y pierde su gracia ante el público. Por ausencia de Rex, el vagabundo le sustituye en el alambre, si bien fijado a un cable, que suelta en medio de la actuación.

Cuando el director vuelve a maltratar a su hija, Charlot la defiende y es despedido por ello. La joven, agradecida, marcha tras él. Creyéndolo lo mejor para Merna, Charlot busca a Rex y convence a ambos para que se casen. Tras la boda, el director felicita a los novios y readmite al vagabundo, pero éste sabe que su etapa en el circo ha terminado. El circo se aleja y Charlot no va con él.

Tras el éxito de *The Gold Rush*, Chaplin baraja diversos temas para su próximo film, pero por varias razones, desecha la idea de llevar a la pantalla su adelantado proyecto *Napoleón* y, finalmente, se decanta por *The Circus*.

En octubre de 1925 se inicia un rodaje que va a durar dos años y durante los cuales el artista se ve inmerso en el proceso de divorcio de su esposa Lita Grey, la cual, según sus propias palabras, *«desea hacer todo lo posible por arruinar moral y materialmente a su marido»*. Finalmente, los abogados logran llegar a un acuerdo amistoso, pero el actor sufre una crisis nerviosa de la que ha de ser tratado por los médicos. El escándalo es de tal magnitud que la opinión pública se lanza contra él, dispuesta a ejecutarlo moralmente.

Chaplin consigue apartar de su arte la negativa influencia que los acontecimientos han tenido en su vida privada y con *The Circus* logra culminar la maduración del personaje de Charlot en su vertiente más cómica. En un ejercicio de estilización del *slapstick*, Chaplin realiza una comedia sobre la comedia, donde el patetismo, si bien presente, es desplazado a un segundo plano. El arte burlesco de Chaplin encuentra habitualmente en el ritmo y en la coreografía el patrón que sus gags precisan. *The Circus* es su muestra más acabada.

La película se estrena el 7 de enero de 1928 en el Strand Theatre de Nueva York y, como casi siempre, el éxito vuelve a sonreír a Chaplin. En los pre-

mios que, por vez primera, otorga la Academia de Hollywood, el cómico recibe uno *«por su versatilidad y talento demostrado al escribir, interpretar, realizar y producir El Circo».* Había sido nominado en los apartados a mejor actor y director de comedia. La importancia que, en un principio, Chaplin concede a este premio queda reflejada en la utilidad que el cómico le otorga a la figurita: la de tope de una de las puertas de su casa.

Un chapeau de paille d'Italia
Un sombrero de paja de Italia

D: René Clair. **G:** René Clair, basado en la obra teatral de Eugène Labiche y Marc Michel. **F:** Maurice Desfassiaux, Nikolas Roudakoff. **Mon:** Henry Dobb, René Clair. **D.A.:** Lazare Meerson. **Ves:** Edouard Souplet. **Ay. D:** Georges Lacombe, Lily Jumel. **M:** Jacques Ibert. **P:** Film Albatros-Alexandre Kamenka. **Dis:** Films Armor. **Dur:** 110 min. **E:** 13 de enero de 1928. **País:** Francia.

I: Albert Préjean (Jules Fadinard), Olga Tchékova (Anaïs de Beauperthuis), Marise Maïa (Helène), Yvonneck (Nonancourt), Vital Geymond (el teniente Tavernier), Paul Olivier (Vézinet, el tío sordo), Jim Gérald (Beauperthuis, el marido de Anaïs), Louis Pré Fils (Bobin), Alex Alin (Félix, el criado), Valentine Tessier (la cliente de la sombrerería).



1895. Jules Fadinard se dirige en *cabriolet* a contraer matrimonio. Al atravesar el bosque de Vincennes su caballo se come un sombrero de paja. El teniente Tavernier pide explicaciones a Fadinard por lo sucedido y, acompañado por Anaïs, la dueña del sombrero, siguen al novio hasta su apartamento. Allí queda de manifiesto que Anaïs está casada y que el sombrero es regalo de su celoso marido. Bajo amenazas, Tavernier exige a Fadinard un sombrero idéntico.

Abandonando el ayuntamiento antes de comenzar la ceremonia, Fadinard acude a una sombrerería, donde le dan la dirección del cliente que adquirió el último sombrero, la señora Beauperthuis. Fadinard se dirige a casa de la señora y allí se encuentra al señor Beauperthuis, al que refiere la historia, dándose cuenta, demasiado tarde, de que se trata del marido de Anaïs. El padre de la novia, muy nervioso ante las desapariciones de Fadinard, intenta devolver los regalos a los invitados, entre los que se encuentra un sombrero de paja.

Las desgracias continúan, terminando con los asistentes en comisaria. Fadinard consigue hacerse con el sombrero y se lo entrega a Anaïs. Al ver a su mujer con su regalo, Beauperthuis respira aliviado. Fadinard y Helène ya son marido y mujer.

A partir de un vodeville de mediados del siglo XIX, escrito por Eugène Labiche y Marc Michel, René Clair realiza una muy libre adaptación, en la cual, aún conservando el espíritu de la obra original, modifica ampliamente su desarrollo y traspasa la acción a finales del siglo pasado.

Clair cuida con esmero la puesta en escena: costumbres, actitudes, vestuario y decorados son estudiados minuciosamente, hasta conseguir una perfecta sensación de época. En el marco preciso, el realizador pone en juego un divertido embrollo, sobre el cual articula una ingeniosa y contundente crítica acerca de la hipócrita sociedad burguesa de fin de siglo.

La búsqueda cómica de Clair, en tono de *burlesque,* donde se hacen evidentes las influencias chaplinianas, es continua, y provee a la película de momentos antológicos. Uno de ellos lo constituye la escena de la ceremonia nupcial, en la que los invitados se arreglan las corbatas en la seguridad de que las señas que la mujer hace a su marido para que rehaga su nudo, van dirigidas a ellos. Otra gran secuencia es el relato del protagonista mediante un *flash-back*, que es encuadrado dentro de un forzado decorado, que delata por sí solo el subjetivismo de la narración del personaje. Dos buenas muestras que indican hasta qué punto la historia se apoya en imágenes y cómo

Clair utiliza lo visual como fundamento de su lenguaje cinematográfico.

Estrenada el 13 de enero de 1928 en el Omnia-Pathé-Cinéma de París, la película obtiene un enorme éxito, sobre todo de crítica. Esto no impide que un exhibidor de provincias, engañado por la perfecta caracterización de los personajes, eleve su queja a los productores que le han enviado un film *«de antes de la guerra»*.

The Last Command
La última orden

D: Josef von Sternberg. **G:** John F. Goodrich, basado en una historia original de Lajos Biro. **F:** Bert Glennon. **Mon:** William Shea. **D.A.:** Hans Dreier. **D.T.:** Nicholas Kobyliansky. **Ves:** Travis Banton. **Ay. D:** J. G. Bachmann. **R:** Herman J. Mankiewicz. **P:** Adolph Zukor para Paramount Famous Lasky Corporation. **Dur:** 90 min. **E:** 21 de enero de 1928. **País:** EEUU.
I: Emil Jannings (gran duque Sergius Alexander), Evelyn Brent (Natalia Dobrova), William Powell (Leo Andreiev), Nicholas Soussanin (adjunto de dirección), Michael Visaroff (Sergio, el mayordomo). Jack Raymond (ayudante de dirección), Harry Semels (soldado extra), Fritz Feld (un revolucionario), Vaicheslav Savitsky (soldado raso), Alexander Ikonnikov (maestro de ejercicios).



Hollywood 1928. El director ruso Leo Andreiev está eligiendo el reparto para su próxima película y manda llamar a Sergius Alexander, un antiguo comandante del ejercito ruso. Ante los estudios Eureka se amontonan cientos de artistas hambrientos. A Alexander le otorgan un papel de general, como extra. En los camerinos evoca el pasado:

Rusia Imperial. 1917. El gran duque Alexander, primo del zar y comandante en jefe de los ejércitos rusos, se empeña en defender un imperio que se aca-

ba. Leo Andreyev y Natalia Dobrova son reconocidos como revolucionarios y arrestados por los agentes zaristas. Leo es encarcelado y Natalia, cuya presencia impresiona a Sergius, pasa a ser la invitada del gran duque. Natalia invita a Sergius a sus habitaciones, con la intención de matarlo, pero en el último instante se arrepiente. Ambos se abrazan enamorados. Los comunistas interceptan el tren en el que viajan el general y Natalia. La muchacha, para evitar que las masas linchen a su amado, enarbola la bandera roja y comienza a dirigir a los revolucionarios, haciéndoles creer que se ha unido a ellos. Ayudado por Natalia, Sergius logra huir saltando del tren en marcha poco antes de que éste se precipite en un lago helado, con su amada a bordo.

Los extras son llamados al plato. Allí Sergius y Leo se encuentran frente a frente diez años después, pero con los papeles invertidos. Sergius, en su papel de general zarista, confunde en una magistral actuación ficción con realidad y durante la misma sufre un ataque cardíaco. Antes de expirar, Sergius pregunta en brazos de Leo si sus tropas han ganado la batalla, a lo que éste responde afirmativamente. El director se ha dado cuenta que, por encima de sus diferencias, Sergius ha sido un gran hombre.

Basándose en una idea de Ernst Lubitsch, el realizador Josef von Sternberg escribe el guión de *The Last Command* y, aunque figure en los títulos de crédito el escritor Lajos Biro, éste no interviene para nada.

La presencia en el reparto de la estrella Emil Jannings confiere, ya de salida, prestigio a la película. Pero Jannings, poseedor de un divismo ilimitado, crea no pocos problemas durante el rodaje. Las constantes puntualizaciones que de la Rusia zarista realiza el actor alemán disgustan a Sternberg, que ironiza: *«Parecía que eran todos viejos compañeros de Lenin y de los bolcheviques»*.

El film, ambientado en el Hollywood de la época, nos presenta inicialmente a los dos hombres cuyas historias va a contar. El uno es director de cine; el otro, un extra. Mediante un *flash-back* que dura casi toda la cinta, saltamos diez años atrás y nos situamos en la Rusia de Nicolás II. En ese tiempo, el extra es un general del ejército imperial y el director, un revolucionario reprimido y humillado por aquél, que además se queda con su chica.

Todo hasta aquí no es sino un largo preámbulo, un pretexto para la impactante escena final, en la que, otra vez en el presente, tiene lugar el reencuentro de los dos hombres. Ahora, los roles oprimido-opresor se han invertí-

do. Utilizando un rodaje como herramienta, el hoy verdugo saborea su venganza con la reproducción de la situación pretérita, y tras llevar a su víctima a la locura y a la muerte, lo rehabilita. Tanto Emil Jannings, en un gran ejercicio de contención, por el que recibirá el premio de la Academia al mejor actor del año, como William Powell, resultan espléndidos en sus papeles.

Tras cinco semanas de rodaje, que al director le parecen cinco años, la película se estrena el 21 de enero de 1928 en el Rialto Theatre de Nueva York, y constituye un éxito fabuloso.

Sadie Thompson
La frágil voluntad

D: Raoul Walsh. **G:** Raoul Walsh. basado en la historia *Miss Thompson* de William Somerset Maugham y en la obra *Rain* de John Colton y Clemence Randolph. **F:** Oliver T. Marsh, George Barnes, Robert Kurrle. **Mon:** C. Gardner Sullivan. **D.A.:** William Cameron Menzies. **Ay. D:** William Tummel. **P:** Gloria Swanson para Gloria Swanson Productions. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 94 min. **E:** 4 de febrero de 1928. **País:** EEUU.
I: Gloria Swanson (Sadie Thompson), Lionel Barrymore (Alfred Davidson), Raoul Walsh (sargento Tim O'Hara), Charles Lane (Dr. McPhail), Florence Midgley (Sra. McPhail), James A. Marcus (Joe Hor), Sophia Artega (Ameena), Blanche Frederici (Sra. Davidson), Will Stanton (furriel Bates).



Pago Pago, en los Mares del Sur, donde un destacamento de aburridos marines norteamericanos ve llegar un barco de San Francisco. En el viajan, entre otros, Alfred Davidson, un fanático reformista que viene dispuesto a acabar con la inmoralidad de las islas, y Sadie Thompson, una simpática prostituta. Declarada en cuarentena por un brote de viruela, la goleta que ha de llevar a Sadie a Apia es retenida en el

puerto. La muchacha ha de quedarse en la isla y tiene tiempo de saludar a los simpáticos marineros. Uno de ellos, el sargento Tim O'Hara, centra el interés de Sadie.

El moralismo exacerbado de Davidson ve con malos ojos el desparpajo de Sadie y, haciendo valer su influencia ante el gobernador, consigue una orden para que la muchacha sea devuelta a San Francisco. Sadie, que ha recibido de O'Hara una oferta de matrimonio en Sidney, pide a Davidson que no le haga regresar, ya que allí sería encarcelada por algo que no cometió. A pesar de las airadas protestas de la muchacha, el reformista se muestra inclemente y obliga a Sadie a rezar como único camino hacia su purificación.

De repente, Sadie experimenta un profundo cambio de actitud. Durante tres días, la joven se entrega a la oración, transformándose hasta el punto de rechazar la ayuda del teniente O'Hara y desear únicamente la redención de su alma. Una noche Davidson, en realidad obsesionado por Sadie, siente un deseo irreprimible de poseerla. A la mañana siguiente, Davidson aparece muerto. Se ha suicidado. Adoptando inmediatamente su personalidad anterior, Sadie acepta contenta la proposición de O'Hara de hacerla su mujer.

Poseedora de productora propia, Gloria Swanson ha de enfrentarse a graves problemas con la censura y con algunos grupos conservadores del país a la hora de llevar a la pantalla *Sadie Thompson,* que está basada en un relato corto de William Somerset Maugham titulado *Rain* y en la obra homónima de John Colton y Clemence Randolph. Decidida a trasladar al celuloide la obra que inmortalizara Jeanne Eagels en el escenario, Swanson no se da por vencida. Será necesario suavizar la historia -convirtiendo al pastor Davidson en un fanático reformista- y la mediación del influyente Joseph P. Kennedy, para que la oficina de William Hays dé finalmente el visto bueno. Queriendo contar con un realizador de garantía, Swanson contrata a Raoul Walsh, cuya película *El precio de la gloria (What Price Glory?,* 1926), le ha dejado hondamente impresionada.

Walsh, que además interpreta con acierto al viril sargento Tim O'Hara, logra una extraña y enrarecida atmósfera, de la que brota gran parte de la fuerza de la película, la cual, por otra parte, no es excesivamente prolija en acontecimientos. La particular estética del realizador, junto a la gran interpretación de la Swanson -genial en el papel de la atractiva, descarada, irónica y divertida Sadie- conforman las dos grandes bazas de tan peculiar film.

Estrenada el 4 de febrero de 1928 en el Rívoli de Nueva York, la respuesta de la crítica y el público es entusiasta. Gloria Swanson, en la mejor interpretación de su carrera, es distinguida con una nominación a la mejor actriz del año por la Academia de Hollywood, que también nomina la fotografía del film. Posteriormente, Joan Crawford -en 1932 y bajo la dirección de Lewis Millestrone- y Rita Hayworth -en *La bella del Pacífico,* 1953, con Curtis Bernhardt como realizador- acometerán con desigual fortuna las andanzas de la señorita Thompson en la pantalla.

La coquille et le clergyman
La concha y el clérigo

D: Germaine Dulac. **G:** Antonin Artaud, Germaine Dulac. **F:** Paul Guichard. **Mon:** Paul Parguel. **Ay. D:** Louis Ronjat. **Ay. Mon.:** Louis Ronjat. **P:** Germaine Dulac-Delia Films. **Dur:** 42 min. **E:** 9 de febrero de 1928. **País:** Francia.
I: Alex Alin (el clérigo), Gênica Athanasiou (la mujer), Lucien Bataille (el oficial / cura).

Un clérigo abre, con una llave, sucesivas puertas hasta llegar a un recinto. Desde allí, el reverendo observa la presencia de una mujer y un militar. Al ver al clérigo, la pareja huye, pero aquel sale en su persecución. Tras levantarse de su hamaca, el clérigo vuelve a ver al militar, que es besado por la mujer. Una concha surge de entre las manos del iracundo reverendo, y de ella un velero, que el clérigo imagina en el agua.

En una habitación, las limpiadoras, en plena tarea, ven surgir el rostro del cura de una gran esfera de cristal. Las mujeres abandonan la estancia, que es ocupada por varios hombres. Una boda va a tener lugar. Por una escalera desciende el clérigo sin cabeza, portando en su mano la esfera de cristal. Muestra la esfera a la gente y ésta desaparece. La esfera cae al suelo y se rompe apareciendo una concha en la que se refleja la imagen del cura.

Con el líquido que contiene la concha el cura llena unas botellas que luego rompe. El militar aparece y golpea la concha con su sable, destrozándola. A gatas, el clérigo recorre las calles y, al ver al militar y la mujer circular en una carroza, corre tras ellos. Llegan a una iglesia. Allí, el reverendo intenta estrangular al oficial, cuyo rostro se llena de granos y luego se resquebraja.

Ya no es un oficial sino un cura. El reverendo levanta al cura en brazos. Ahora se encuentran en lo alto de una montaña, desde donde el cura es catapultado al vacío. El cura confiesa a la mujer. Esta no responde a sus insinuaciones, por lo que el cura, enfadado, se lanza sobre ella y descubre sus pechos, pero éstos se convierten en un caparazón de conchas.

La gente baila en una gran sala, llegan el militar y la mujer, a quienes el cura amenaza con su concha. La pareja se disuelve. El cura persigue a la mujer por el campo, luego la llama y, asiendo su figura imaginaria, la estrangula con sadismo e introduce su cabeza dentro de la esfera, en cuyo interior aparece el rostro de la mujer.

Diversos factores aparecen como determinantes para que la relación entre Germaine Dulac y Antonin Artaud no acabe dando los resultados apetecidos, y la importancia real de cada uno de ellos quizás no llegue a establecerse nunca.

Mientras la realizadora es una de las más destacadas personalidades de la escuela impresionista francesa, Artaud es un relevante poeta y actor perteneciente al grupo surrealista, que acaba de interpretar a Marat en el *Napoleón* de Abel Gance. Frente al cine imperante, que Artaud clasifica en visual y sicológico, él propone una tercera vía, con la que pretende cubrir las carencias que descubre en las dos ya existentes. Aunando ambas propuestas, el poeta se lanza a la búsqueda de la verdad oscura del espíritu. Difícil empresa, de la que emerge una historia incoherente, para cuya explicación, Artaud rehuye escudarse en el mundo de los sueños, y habla de una fuerza interior de las imágenes, desligada de la situación en la que se desarrollan, y que emana de la propia esencialidad de las cosas.

El origen de sus discrepancias parece ser la decisión de Dulac de no permitir que Artaud participara en la elaboración del reparto, así como de excluirle como protagonista de la historia. Pero, fundamentalmente, la simplicidad de la directora conecta mal con el espíritu complicado de Artaud, que acusa a Dulac de desnaturalizar y feminizar la obra, recurriendo a diversos procedimientos técnicos, sin evaluar la repercusión conceptual que suponen en la misma. Aunque numerosos entendidos contemplan esta causa como la principal motivante de sus desavenencias y posterior ruptura, en realidad, tal *orgía* de trucos técnicos, además de provocar la aparición de admirables imágenes, tiene su origen en el propio texto de Artaud, a tenor del cual, y en todo caso, Dulac se habría quedado corta.

Artaud tampoco le va a perdonar que le apartara del monta-

je, y a pesar de anteriores diferencias, los miembros del colectivo surrealista hacen causa común con él. El 9 de febrero de 1928 se estrena en el Studio des Ursulines de Paris el que puede considerarse primer film surrealista, pero el boicot de los miembros de este movimiento hace que la película pase desapercibida y que se vea, injustamente, desligada de dicha corriente.

Four Sons
Cuatro hijos

D: John Ford. **G:** Philip Klein, basado en el relato *Grandinother Bernle Leams her Letters* de Ida Alexa Ross Wylie. **F:** George Schneiderman, Charles G. Clarke. **Mon:** Margaret V. Clancey. **Ay. D:** Edward O'Fearna. **M:** S. L. Rothafel, Carli Elinor, Ernö Rapée, Lee Pollack. **R:** Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dur:** 100 min. **E:** 13 de febrero de 1928. **País:** EEUU. **I:** Margaret Man (Frau Bernle), James Hall (Joseph Bernle), Charles Morton (Johann Bernle), George Meeker (Andress Bernle), Francis X. Bushman (Frank Bernle), June Collyer (Annabelle Bernle), Albert Gran (cartero), Earle Foxe (mayor Von Stomm), August Tollaire (burgomaestre), Ruth Mix (mujer de Johann).

Antes de la Gran Guerra, la abnegada madre Bernle vive en una ciudad bávara con sus cuatro hijos, a los que cuida con mimo. Franz es soldado, Johann herrero, Andreas pastor y Joseph granjero. Animado por un amigo de América a reunirse con él, Joseph acepta la invitación y pronto el muchacho dirige una carnicería en Nueva York. Perfectamente integrado en el nuevo mundo, Joseph se casa con Annabelle y tiene un hijo.

Al estallar la guerra, Franz y Johann son enviados al frente. Cuando mama Bernle recibe la notificación de la muerte de sus dos hijos, queda profundamente abatida. El pequeño Andreas es movilizado y su madre le despide en la estación. La sangrienta lucha continúa implacable y cobra a las familias un elevado tributo. En el frente, Joseph, combatiente en el bando americano, oye desde su trinchera los gritos de un soldado teutón agonizante que llama a su madre. Al acercarse, contempla con horror que se trata de su propio hermano y llora mientras el desgraciado Andreas muere en sus brazos.

Al fin, la guerra termina y Joseph regresa a América. Desde allí, el único hijo vivo que le queda a mamá Bernle, arregla el

viaje de ésta al nuevo mundo. La madre llega a la Isla Ellis, en donde problemas con el departamento de inmigración, paralizan su entrada en Nueva York. Mamá Bernle consigue entrar ilegalmente en la ciudad y llegar hasta Manhattan, donde encuentra el apartamento de su hijo. Al llegar al domicilio, Joseph y Annabelle encuentran dormida a mamá Bernle cerca del fuego, con su nieto en su regazo.

Habiendo realizado varias películas de éxito y con una reputación de buen artesano, John Ford escoge la novela de Ida Alexa Ross Wylie *Grandma Bernie Learns her Letters,* como base para su nuevo film. La escritora, inicialmente consternada por las supresiones que sufre en su paso a la pantalla, alabará finalmente la película, destacando en ella la gran contención melodramática con que desarrolla una historia tan sentimental.

Si bien por su discurso *Four Sons* está emparentada ideológicamente con el universo fílmico de David W. Griffith, toda su estética de luces y sombras y el acabado pictórico tienen en la obra de Friedrich Murnau su punto de referencia. De hecho, gran parte de las escenas del film se ruedan en los mismos platós en los que el director germano acaba de filmar *Amanecer (Sunrise,* 1927), y los extraordinarios travelings de esta película son en *Four Sons* imitados por Ford con esforzado interés.

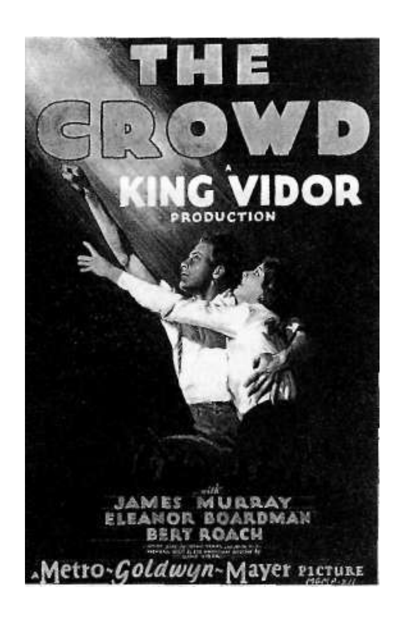
La escena cumbre del film es aquella en la que Joseph, un soldado americano, camina por un campo de batalla cubierto de bruma y descubre que el combatiente alemán malherido que está llamando a su madre, resulta ser su propio hermano. En este melodramático momento, Ford logra transmitir al espectador toda la ambigüedad sicológica que supone la contraposición de dos de los más grandes valores humanos en el sentir del realizador: patria y familia. Su hermano lleva su propia sangre, pero el destino le ha convertido en enemigo.

La película se presenta en el Galety Theatre de Nueva York el 13 de febrero de 1928 con música y banda de efectos sincronizados, obteniendo un gran éxito, tanto popular como de taquilla. La Fox la aclama como el más grande acontecimiento fílmico de los últimos diez años, y la revista *Photoplay* la elige, por votación, la mejor película del año.

The Crowd

...Y el mundo marcha

D: King Vidor. **G:** King Vidor, John V.A. Weaver, Harry Behn, según un argumento de King Vidor. **F:** Henry Sharp. **Mon:** Hugh Wynn. **D.A.:** Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. **Ves:** André-Ani. **M:** Ernst Luz. **R:** Joe Farnham. **P:** King Vidor, Irving Thalberg para Metro Goldwyn Mayer. **Dur:** 98 min. **E:** 18 de febrero de 1928. **País:** EEUU.
I: Eleanor Boardman (Mary), James Murray (John Sims), Bert Roach (Bert), Estelle Clark (Jane), Daniel G. Tomlinson (Jim), Dell Henderson (Dick), Lucy Beaumont (madre de Mary), Freddie Burke Frederick (hijo de John y Mary), Alice Mildred Puter (hija de John y Mary), Philippe de Lacey (John, niño).



4 de Julio de 1890. Día de la Fiesta Nacional. La señora Sims muere al dar a luz a su hijo John. Doce años más tarde, el pequeño recibe la noticia de la muerte de su padre.

1921. El joven John, que llega a Nueva York lleno de ilusiones y expectativas, consigue un empleo en una enorme oficina. Su compañero Bert le presenta a Mary y a otra amiga. Los cuatro pasan juntos un día de asueto en Coney Island. John y Mary se enamoran. Tiempo después, un gentío despide a la pareja cuando parten con destino a Niágara a pasar su luna de miel.

Con la rutina comienzan los problemas. Un día de Nochebuena, durante la visita de su suegra y sus dos cuñados, John sale a comprar bebida, se encuentra con Bert y regresa borracho. Las fricciones entre el matrimonio aumentan día a día, aunque se alivian ligeramente tras el nacimiento en octubre de su hijo. En los siguientes cinco años les ocurren dos acontecimientos importantes: el nacimiento de una niña y una subida salarial de ocho dólares.

Su suerte parece cambiar cuando John consigue el primer premio en un concurso de slogans y quinientos dólares, pero durante la celebración, un ca-

mión atropella a la niña y la mata. John entonces se desploma. Incapaz de concentrarse en su trabajo, es amonestado por ello, por lo que, furioso, se despide. Desmotivado, no le satisface ninguno de los empleos que se le presentan, incluso rechaza el ofrecimiento de sus cuñados, lo que hace que Mary se plantee abandonarle. John desesperado, intenta lanzarse a un tren, pero le falta valor. De vuelta a casa, encuentra un empleo como *hombre-anuncio.* Puede ser la oportunidad para comenzar de nuevo.

John, Mary y el niño ríen juntos presenciando un espectáculo de vodevil.

El enorme éxito alcanzado por *El gran desfile (The Big Parade,* 1925), otorga a King Vidor un prestigio dentro de la Metro, que lleva a Irving Thalberg a consentir al director el rodaje de un film experimental, que narra la historia de un hombre corriente intentado triunfar en la gran ciudad.

Con una narrativa excepcional, Vidor convierte un relato cotidiano, carente de lances espectaculares, en el más profundo y demoledor estudio del hombre llevado nunca a la pantalla. La fatalidad, la quiebra del sueño americano y el hastío conyugal enmarcan la vida de un hombre que lucha denodadamente por destacar entre «la multitud», esa marabunta fría y deshumanizada que puebla las grandes ciudades y cuyo poder devastador, será conocido por el individuo luego de su fracaso. En última instancia y sumido en la más absoluta desesperación, el hombre encuentra las fuerzas suficientes para luchar, y así reintegrarse en la masa de la que siempre soñó salir. Aunque se proponen varios finales alternativos, el amargo optimismo que desprende el elegido, difícilmente podría haber sido superado por ningún otro.

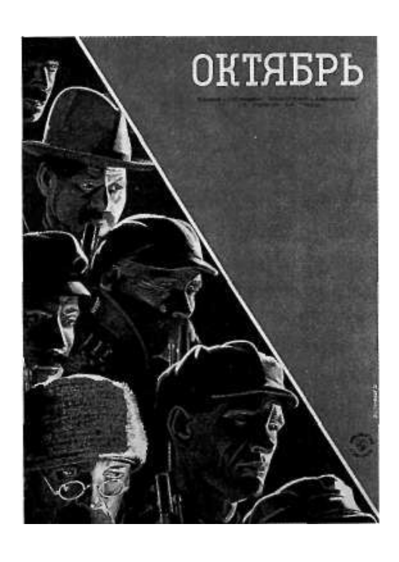
No limitándose a ser portadora de un discurso sobrecogedor, la película enmarca éste impecablemente. En una de las escenas iniciales, se retrata la insignificancia del individuo ante la urbe de una manera implacable. Mostrándonos en un contrapicado un enorme rascacielos, la cámara asciende hacia él y se introduce por una de sus ventanas. Se nos aparece una oficina gigante repleta de mesas dispuestas en hileras y finalmente se acerca a una de ellas: la que ocupa el protagonista. Mediante esta genialidad técnica, el hombre queda integrado en la multitud. Un demoledor colectivo, que ya está dispuesto a convertir sus sueños en pesadillas, sin ni siquiera inmutarse por ello.

El film se estrena el 18 de febrero de 1918 en el Capítol de Nueva York. A pesar de no obtener un gran éxito comercial, la crítica acoge a *The Crowd* con

entusiasmo, calificándola de *«excepcional»* y atisbando los valores de la que es, sin duda, una de las obras cumbres de la cinematografía de todos los tiempos.

Oktjabr
Octubre

D: Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov. **G:** Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov, basado en la obra *Ten Days that Shook the Word* de John Reed. **F:** Eduard Tissé. **Mon:** Sergei M. Eisenstein. **D.A.:** Vasili Kovrigin. **Ay. D:** Maxime Strauch, Mikhail Gomarov, Ilia Trauberg. **Ay. F:** Vladimir Nielsen, Vladimir Popov. **M:** Edmund Meisel. **P:** Sovkino (Moscú & Leningrado). **Dur:** 140 min. **E:** 14 de marzo de 1928. **País:** URSS.
I: Vasili Nikandrov (Lenin), Vladimir Popov (Kerensky), Boris Livanov (ministro Tereshchenko). Eduard Tissé (soldado alemán), Chibisov (ministro Kishkin), N. Podovsky (jefe revolucionario), Smelsky (ministro Verderevsky), B. Lyaschenko (ministro), soldados y marineros del Ejército Rojo, obreros y ciudadanos de Leningrado.



1917. Febrero. La estatua del monarca Alejandro III es arrancada de su pedestal por las masas. La burguesía se apodera del poder, y mientras el gobierno provisional guarda sus compromisos con los aliados, en la calle el hambre sigue haciendo estragos. El 3 de abril Lenin exhorta a la multitud a no apoyar al gobierno provisional.

Julio. Los manifestantes que se concentran ante las sedes de los periódicos reaccionarios son ametrallados por la policía. El gobierno ordena la elevación de los puentes para aislar las barriadas obreras del centro. La redacción del *Pravda* es destruida y sus ejemplares arrojados al Neva. La sede del partido bolchevique de Petrogrado es destrozada y sus miembros pasan a la clandestinidad. En ella, Lenin dirige el VI Congreso del Partido, que se orienta hacia la insu-

rrección popular. Los nuevos líderes poseen los hábitos y las poses de los viejos gobernantes. El proletariado de Petrogrado se arma para defender la villa de las fuerzas del general Kornilov, que finalmente es arrestado. Los bolcheviques se preparan para tomar el poder.

El 10 de octubre el Comité Central bolchevique discute la cuestión de la intervención armada. Aunque Trotski exige esperar, son aceptadas las tesis de Lenin de actuar inmediatamente. El ministro de la guerra cuenta con los cosacos, los cadetes y el batallón femenino para la defensa del Palacio de Invierno.

25 de octubre. De acuerdo con el comité de insurrección, el acorazado Aurora entra en la ciudad. Tras una sangrienta batalla, los agitadores de Smolny penetran en el Palacio de Invierno y las secciones proletarias toman el palacio del zar. El gobierno provisional, ya abandonado por Kerenski, es arrestado. El poder pasa a los soviets y Lenin se dirige a las eufóricas masas proletarias.

La película nace como consecuencia del encargo oficial que recibe Eisenstein con objeto de conmemorar el X Aniversario de la Revolución. El director soviético, ayudado por su colaborador Grigori Alexandrov, realiza, sobre una serie de artículos periodísticos del comunista norteamericano John Reed, publicados bajo el título de *Los diez días que conmovieron al mundo*, una muy libre adaptación, con la que toma cuerpo su nuevo proyecto *Oktjabr*.

En un esfuerzo por reproducir con exactitud en la pantalla los acontecimientos, Leningrado entera se pone a las órdenes de Eisenstein. Las calles de la ciudad, el Palacio de Invierno y el Instituto Smolny sirven de marco para la recreación de los hechos que tuvieron lugar allí mismo diez años antes, contándose incluso con la presencia en la película de alguno de los auténticos dirigentes participantes en la insurrección.

En su vigorosa reconstrucción, Eisenstein hace desfilar ante nuestros ojos un aluvión de imágenes con las que construye un film de características barrocas. A su afán didáctico no le bastan sus habituales recursos de montaje, y esta vez recurre insistentemente a elaboradas metáforas visuales. Con ellas el realizador enjuicia el carácter de los personajes históricos que aparecen en la película. Kerenski, por ejemplo, es un pavo real, la estatua del zar cayendo de su pedestal anuncia el derrocamiento de éste, etc.

Tras una première el 7 de noviembre de 1927 en el Bolchoï de Moscú y otra, el 20 de enero de 1928, en Leningrado, el film se estrena el 14 de marzo de ese mismo año en Moscú, provocan-

do el desconcierto en unos espectadores que no aciertan a comprender un mensaje tan quintaesenciado. En esta versión comercial han sido suprimidos, por orden de Stalin, todos los planos de la película en los que aparecía Trotski, recientemente expulsado del partido comunista.

Spione
Los espías

D: Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou, Fritz Lang, según la novela de Thea von Harbou. **F:** Fritz Amo Wagner. **D.A.:** Otto Hunte, Karl Vollbrecht. **M:** Werner Richard Heymann. **P:** Fritz Lang para Fritz Lang-Film G.M.B.H. **Dis:** Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 175 min. **E:** 22 de marzo de 1928. **País:** Alemania.
I: Rudolf Klein-Rogge (Haghi), Gerda Maurus (Sonja), Willy Fritsch (detective n° 326, Donald Tremaine), Louis Ralph (Hans Morrier), Lien Dyers (Kitty), Lupu Pick (Dr. Masimolo), Fritz Rasp (coronel Ivan Stefanov Jellusic), Hertha von Walther (Sra. Leslane), Craighall Sherry (Burton Jason, jefe de policía), Paul Horbiger (Franz, el chófer).

1927. Una ola de robos y asesinatos, encaminada a la consecución de secretos oficiales, inunda la ciudad. Utilizando su banco como tapadera, el cerebro criminal de Haghi controla toda la red terrorista desde su silla de ruedas.

El jefe de los servicios secretos, Jason, es presionado por instancias superiores para terminar con la escalada de violencia y encarga del caso a Tremaine, el agente n° 326. A su vez, Haghi envía a su espía Sonja Barranikova a acabar con el agente. Pero tras conocerse, ambos caen locamente enamorados el uno del otro.

Los espías logran obtener información del coronel Jesullic, jefe del Estado Mayor, al que luego eliminan. La organización también consigue robar un importante documento al jefe del servicio secreto japonés, Matsumoto, a través de Olga, una espía que le seduce. Al advertir el engaño, Matsumoto se hace el hara-kiri.

Enterado de la relación de Sonja con Tremaine, Haghi promete liberar a la muchacha de sus obligaciones a cambio de que ésta saque el documento del país. Pero los verdaderos planes del paralítico consisten en deshacerse de Tremaine y para ello manda sabotear el tren en el que viaja. Sonja olvida su misión ante la necesidad de socorrer al hombre que ama.

A la búsqueda de pruebas con que detenerle, la policía entra en el banco de Haghi, pero éste secuestra a Sonja y amenaza con matarla. Luego de una violenta batalla, la banda criminal es reducida, pero su jefe logra huir. Haghi, en realidad un agente doble, es encontrado en un teatro de variedades, donde, disfrazado de payaso Nemo, realiza su última función. Viéndose cercado, el criminal se pega un tiro en la cabeza.

El desastre económico que ha supuesto la ambiciosa producción *Metrópolis* (1927), provoca, además de graves problemas financieros que hacen tambalearse a la todopoderosa UFA, la salida precipitada de la empresa de su realizador, Fritz Lang. *Spione* es la primera película que el director germano va a rodar para la Gesellschaf, productora propia en la que, por una parte, Lang va a contar con entera libertad, pero al mismo tiempo va a mostrarnos su lado más «ahorrador» en contraste con sus films previos.

Como ya hiciera en *Dr. Mabuse,* Lang explora la figura del genio del mal, a la que añade nuevos elementos. A pesar de su envoltorio folletinesco, la película utiliza numerosos acontecimientos de la vida real. Por ejemplo, el coronel Jesullic es una transposición del coronel Redl. Con ello el film llega a adquirir, en ocasiones, un tono de noticiario cinematográfico.

Son dos los elementos que aportan mayor solidez a la película. En primer lugar, el acertado desarrollo de la intriga, en la que el realizador hace aflorar los diferentes sentimientos que mueven a los personajes: sus pasiones, sufrimientos y vicios son fuertemente subrayados. Por otra parte, es notoria la presencia en el film de una fuerza que arrastra a los protagonistas en sentido contrario al que marcan esos sentimientos antes citados. Esto nos aboca, al poder de lo ineludible, que sólo podrá ser vencido por un arriesgado y postrero ejercicio de amor.

Destaca en el reparto la presencia de Rudolf-Klein-Rogge en una comedida interpretación del criminal paralítico, un genio del mal no exento de sentido del humor, que define su ilegalidad con la frase: *«Soy más rico que Ford, aunque pague menos impuestos».* El director Lupu Pick, paladín de la corriente *Kammerspielfilm,* en su recreación del nipón Masimoto y la pareja formada por Willy Fritsch y Gerda Maurus, que configuran los amantes perfectos de la cinematografía alemana de la época, completan el acertado elenco artístico de la película.

Zvenigora
La montaña del tesoro

D: Alexander Dovzhenko. **G:** Mikhail Johansen, Yurtik (Yuri Tyutyunik) basado en un relato de Alexander Dovzhenko inspirado en leyendas populares ucranianas. **F:** Boris Zavelyov. **D.A.:** Vasili Krichevsky. **Ay. D:** Lazar Bodik, M. Zubov, Tchernizev. **P:** VUFKU (Odessa). **Dur:** 1.799 metros. **E:** 13 de abril de 1928. **País:** URSS.
I: Mikola Nademsky (el abuelo / el general), Semyon Svashenko (Timoshka, su nieto), Alexander Podorozhny (Pavel, su otro nieto), G. Astafiev (jefe de los invasores escitas), Ivan Seljuk (el atamán), Mikhail Barbé (monje católico), María Pashina (mujer de Timoshka), Antonin Simonov (oficial a caballo). G. Charov (ayudante de Pavel). Vladimir Uralsky (campesino).



La acción se sitúa en Ucrania varios siglos atrás. El anciano abuelo conduce una banda de cosacos a la montaña del tesoro, Zvenigora. Allí, consiguen derrotar a un grupo de bandidos polacos, pero un misterioso monje, que custodia la montaña, surge de la tierra y frustra sus intentos de conseguir el tesoro en ella escondido.

Ahora, ya en el siglo XX, el abuelo vive junto con sus dos nietos, el despreocupado Pavel y el trabajador y diligente Timoshka. Pavel y el abuelo persisten en su idea de encontrar el tesoro que, según viejas leyendas, continúa enterrado en Zvenigora. Mientras, Timoshka lucha en la Guerra Mundial y, al declararse el alzamiento revolucionario, se une a los bolcheviques. Pavel y el abuelo, en cambio, intentan ignorar los cambios sociales que se están produciendo.

El abuelo narra a Pavel cómo hace siglos vivía en Zvenigora la princesa Roksana y su pueblo y cómo fueron sometidos por unos invasores que les obligaron a pagar tributos en oro, que según viejas leyendas, permanece enterrado en la montaña.

Pavel se une a la Guardia Blanca y lucha contra las fuerzas de la armada roja en las que

milita su hermano. Continúa aferrado a la tradición. Exiliado después de la guerra, consigue dinero de forma poco ortodoxa en el oeste de Europa para financiar una nueva búsqueda del tesoro y regresa a su patria.

Timoshka continúa trabajando en la creación de una nueva Ucrania. Junto con los soviets, participa en la construcción de un ferrocarril a través de Zvenigora. Enterado de este proyecto, Pavel convence al abuelo de que deben sabotear la vía férrea, pero el anciano se arrepiente en el último momento. Al fallar el plan, Pavel, desesperado, se suicida y el abuelo es subido en el tren por los revolucionarios, a los que el viejo acompaña en el viaje del ferrocarril, que se aleja atravesando la montaña mágica, rumbo hacia un nuevo horizonte.

Será un súbito arrebato, en el transcurso de 1926, el que llevará a Alexander Dovzhenko, un ucraniano de 32 años, a arrinconar sus sueños de convertirse en pintor e iniciar los estudios de cine en Odessa. Sólo dos años más tarde, el realizador nos presenta *Zvenigora*.

Tomando como base diversas leyendas populares y costumbres del pueblo ucraniano, Dovzhenko combina en *Zvenigora* realidad y fantasía, para ofrecernos un sentido y profundo relato, lleno de poesía y amor hacia su tierra. Los elementos mitológicos contenidos en el film confieren a éste un toque de romanticismo, que sirve de contrapunto ideal a la precisión histórica y tono documental de la obra. Pasado y presente, en rítmica alternancia, desfilan ante nuestros ojos mostrándonos imágenes de gran belleza. Con una frase, el propio Dovzhenko, resume a la perfección el talante inspirativo que le animó a crear esta película: *«Zvenigora no la he hecho, la he cantado como un pájaro»*.

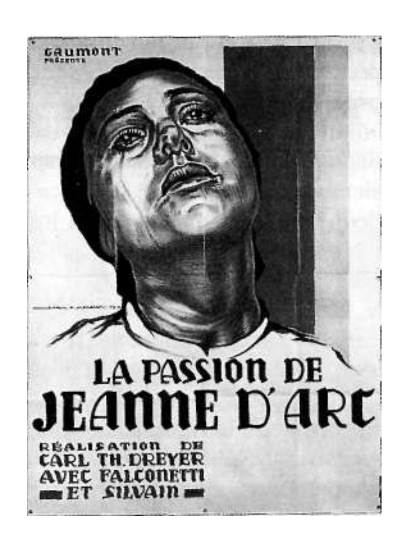
Con impecable manejo de la iluminación, donde pueden advertirse claras influencias del impresionismo ganciano, Dovzhenko nos introduce en un universo fantástico autóctono y complejo, pleno de simbolismos, que en ocasiones llegan a dificultar la comprensión del film para el gran público. En este sentido, el realizador declara tajante: *«Que ciertas personas no comprendan mi película, es culpa de su manera de ser, y es algo que no puedo remediar. Quizás sean incapaces de pensar, y mi propósito ha sido el de estimular su capacidad de raciocinio»*.

La película se estrena el 13 de abril de 1928 en Kiev, y un mes más tarde en Moscú. A pesar de las iniciales reticencias del público, poco a poco, el film va acrecentando su popularidad hasta llegar a constituir un im-

portante suceso que otorga enorme prestigio a su realizador, situándolo, de golpe, a la altura de los grandes maestros del cine soviético: S.M. Eisenstein y V. Pudovkin.

La passion de Jeanne d'Arc
La pasión de Juana de Arco

D: Carl T. Dreyer. **G:** Carl T. Dreyer, Joseph Delteil, basado en las actas originales del proceso y en las novelas *Vie de Jeanne d'Arc* y *La Passion de Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil. **Asesor Histórico:** Pierre Champion. **F:** Rudolph Maté, Gösta Kottula. **Mon:** Carl T. Dreyer. **D.A.:** Hermann G. Warm, Jean Hugo. **Ves:** Jean Hugo, Valentine Hugo. **Ay. D:** Paul La Cour, Ralph Christian Holm, Dr. Martoff. **Ay. F:** Louis Née. **Ay. Mon:** Margueritc Beaugé. **M:** Léo Pouget, Victor Alix. **P:** Société Générale de Films. París. **Dur:** 110 min. **E:** 21 de abril de 1928. **País:** Francia.
I: Renée Falconetti (Juana de Arco), Eugène Silvain (obispo Cauchon), Maurice Schutz (Nicolás Loyseleur), Michel Simon (Jean Lemaître, inquisidor), Antonin Artaud (Jean Massieu), Louis Ravet (Jean Beaupère), André Berley (Jean d'Estivet), Jean d'Yd (juez Nicolas de Houppeville), André Lurville (juez), Jacques Arma (juez).



1431. En Rouen tiene lugar el proceso contra Juana, una joven de diecinueve años que asegura ser una enviada de Dios para salvar Francia. En la sala del Tribunal se enfrenta a una cohorte de teólogos y jueces que la

acepta quitarse la ropa masculina, se lo deniegan.

Tras ser objeto de las burlas de tres guardianes, Juana es conducida a la cámara de torturas. Los jueces sostienen que es el diablo quien le hace las revelaciones. La joven se niega a firmar el acta de abjuración y se desvanece. Ante el miedo a que perezca de muerte natural, se le practica una sangría. Juana se siente morir y pide recibir los Sacramentos pero, como no consiente en firmar, no se lo conceden. Entonces Juana acusa a los jueces de ser enviados del diablo para hacerla sufrir.

Al ser conducida ante el verdugo y ver cerca la muerte, firma el acta, y le es conmutada la pena capital por la de cadena perpetua. En la cárcel, le rapan totalmente la cabeza. Súbitamente, Juana hace llamar a los jueces y se retracta de su confesión, consciente de su fatal destino. Llamado el viático, Juana se confiesa y comulga. Ante el gentío, Juana es quemada en la hoguera.

Mientras su vida se extingue entre las llamas, la multitud que la vitorea es brutalmente reprimida por los soldados ingleses.

El gran éxito que obtiene en Francia su film *El amo de la casa (Du skal aere din hustru*, 1925) lleva a Dreyer a ser contratado por la Societé Générale de Films. El director propone a la productora tres posibles temas para su próxima película: María Antonieta, Catalina de Médicis y Juana de Arco. Tras ser elegido éste último, Dreyer basa el guión del film más en las actas originales del proceso de Juana que en el estudio realizado por el historiador Joseph Delteil.

El realizador danés subordina tanto las motivaciones político-religiosas del proceso, como la exhaustiva reconstrucción histórica de los hechos, para centrarse -mediante un impresionante ejercicio de introspección psicológica- en la evolución espiritual del alma de Juana. La necesidad de traspasar la apariencia externa de los personajes en busca de su fuerza interior, inquietud compartida con los expresionistas alemanes, lleva a Dreyer al *abstraccionismo* un proceso que él mismo expresa así: es *«algo que exige al artista abstraerse de la realidad con el fin de reforzar el contenido espiritual de la obra».* Los fondos pintados en blanco y el negativo pancromático, que capta con extraordinaria nitidez el mínimo detalle de los rostros sin maquillaje de los actores, contribuyen a lograr el efecto deseado.

El esfuerzo estilístico realizado por Dreyer a lo largo de todo el film, se basa sustancialmente en la reiterada utilización del primer plano, reforzado con picados y contrapicados, movimientos rotatorios de cámara y creación de grandes espacios vacíos. Destaca la extraordinaria inter-

pretación de Renée Falconetti como Juana, un papel para el que habían sido seleccionadas previamente Lillian Gish, Madeleine Renaud y Maria Bell, y la actriz parisina encarna con una fuerza extraordinariamente sobrecogedora, por la que siempre será recordada.

Precedida de una gran campaña publicitaria, la première mundial de la película tiene lugar el 21 de abril de 1928 en el Cinema Paladsteatret de Copenhague. Pocos días después, el 31 de mayo, se estrenará con menos éxito de lo esperado en el Cinema Marivaux de París.

The Man who Laughs
El hombre que ríe

D: Paul Leni. **G:** J. Grubb Alexander, Charles Whittaker, adaptación de la novela homónima de Victor Hugo. **F:** Gilbert Warrenton. **Mon:** Maurice Pivar, Edward Cahn. **D.A.:** Charles D. Hall, Joseph Wright, Thomas F. O'Neil. **Ves:** Dave Cox, Vera West. **M:** Walter Hirsch, Lew Pollack, Ernö Rapée. **R:** Walter Anthony. **P:** Paul Leni para Carl Laemmle Production-Universal Pictures Corporation. **Dur:** 135 min. E: 27 de abril de 1928. **País:** EEUU.
I: Conrad Veidt (Gwynplaine), Mary Philbin (Dea), Julius Molnar Jr. (Gwynplaine niño), Olga Blacanova (duquesa Josiana), Brandon Hurst (Barkilphedro, el bufón), Cesare Gravina (Ursus), Stuart Homes (Lord Dirry Moir), Sam De Grasse (Rey Jacobo), Josephine Crowell (Reina Ana), George Siegmann (Dr. Hardquannone).



Inglaterra a finales del siglo XVII. El rey Jacobo II, queriéndose vengar de Lord Clancharlie, ordena su muerte y el secuestro de su hijo. Unos forajidos, conocidos como los «comprachicos» deforman el rostro del niño para venderlo como atracción de

feria. Abandonado en su huida por los bandidos, el muchacho vaga solo por la nieve. En su camino encuentra a una mujer congelada que todavía cubre con sus ropas a un bebé a punto de morir de frío. Con él en sus brazos, el niño deforme busca refugio en la cabaña de Ursus, el filósofo.

Al transcurrir de los años el chiquillo se ha convertido en un clown famoso, Gwynplaine, conocido por su espantosa mueca a la que alude su sobrenombre: «el hombre que ríe». Gwynplaine, Ursus y Dea, el bebé salvado de la nieve, ahora una joven ciega aunque muy bella, recorren el país triunfando de feria en feria. Gwynplaine desea casarse con Dea, y ésta le corresponde, desconocedora de su defecto físico.

La reina Ana, que ha sucedido en el trono a Jacobo II, se entera por el bufón Barkilphedro del noble origen de Gwynplaine. La soberana, que desea castigar a su hermanastra la duquesa Josiana por su comportamiento indecoroso y libertino, restituye a Gwynplaine su título de Lord y ordena el matrimonio entre ambos. Pero el nuevo Lord Clancharlie, que ama a Dea, se atreve a oponerse publicamente a los designios de la reina, provocando un terrible escándalo. Tras una espectacular persecución de la que es objeto por parte del ejército real, Gwynplaine logra reunirse con Ursus y Dea en un barco, camino del exilio... y de su felicidad.

Con la intención de repetir el espléndido resultado obtenido en taquilla con la película *El jorobado de Notre-Dame (The Hunchback of Notre-Dame,* 1923) de Wallace Worley, adaptación de la novela homónima de Victor Hugo, la Universal se decide a poner en pantalla otra obra del célebre escritor francés, que ha de titularse *The Man who Laughs.* Es encargado de la realización el director alemán Paul Leni, que está en Hollywood contratado por Laemmle y que, en su corta estancia, ha demostrado sobradamente su talento en las dos películas que ha filmado, *El legado tenebroso (The Cat and the Canary,* 1927) y *El loro chino (The Chinese Parrot,* 1927).

Al tratarse de un proyecto con expectativas, se piensa inicialmente en Lon Chaney para el papel estelar, pero Leni, imponiendo su criterio ante la productora, consigue que sea Conrad Veidt quien acabe interpretando a Gwynplaine. El motivo de la insistencia del realizador radica en su conocimiento previo del actor, fruto de su colaboración en *El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett,* 1924), donde éste efectúa una magistral recreación de Iván el Terrible. La intuición de Leni se ve plenamente confirmada, ya que Veidt compone un papel a

su medida, oponiendo a la inexpresividad facial del personaje, una diversidad de matices anímicos nada común, con los que logra exteriorizar toda la espiritualidad de un personaje repulsivo y a la vez patético. Su composición se nutre de elementos pertenecientes a universos que a priori pudieran parecer antagónicos, como son el de Chaney y el de Chaplin, pero que en Veidt confluyen de una manera casi milagrosa.

Diversos géneros se combinan a la perfección en la película. Con elementos de drama histórico, ciertas dosis de terror e incluso algunos tintes de comedia, Leni consigue una elaborada realización, que no se escapa a sus habituales tendencias expresionistas, y en la que destaca, asimismo, la labor del director artístico Charles D. Hall.

El film se estrena con gran éxito el 27 de abril de 1927 en el Capítol Theatre de Nueva York. Leni sólo va a poder rodar una película más, *El teatro siniestro (The Last Warning,* 1929), antes de que un cáncer acabe con su vida el 2 de septiembre de ese mismo año.

De Brug

El puente

D: Joris Ivens. **G:** Joris Ivens (documental). **F:** Joris Ivens. **Mon:** Joris Ivens. **P:** Joris Ivens. **Dur:** 11 min. **E:** 5 de mayo de 1928. **País:** Holanda.
I: Empleados del tren y del puente del ferrocarril sobre el río Maas de Rotterdam.

El puente del ferrocarril sobre el río Maas de Rotterdam es testigo mudo de la gran actividad fluvial que transcurre bajo su estructura férrea. Desde diferentes ángulos observamos la enorme construcción, repasando exhaustivamente su metálica estructura. Asimismo, nos son mostradas las bellas vistas que se ofrecen desde lo alto del puente, con las aguas del río transitadas por pequeños barcos que suben y bajan por él.

Mientras las aves revolotean cerca de las vigas de hierro, un empleado sube apresuradamente las escaleras del puente, y mira desde lo alto. Una locomotora de vapor circula a toda velocidad. Una tras otra, las traviesas de madera desaparecen rápidamente bajo la humeante máquina. A través del hilo telefónico, el empleado del puente recibe instrucciones. Un gran barco se aproxima y el puente levadizo debe de ser abierto para permitir su paso

por el río. El empleado pone en marcha la maquinaria, y lentamente el puente se abre. El barco, seguido de otros más pequeños, prosiguen su ruta por el Maas. Una vez han pasado, el empleado manipula de nuevo las máquinas y el proceso se invierte, comenzando a cerrarse el puente con la misma parsimonia.

El tren, que permanecía parado, recibe la señal de reanudar su marcha y la locomotora vuelve a humear. Desde el interior de un vagón, tomando como referencia las vigas metálicas que desfilan ante las ventanillas, vemos el acelerado transitar del tren por el puente, rumbo a su destino.

Después de completar sus estudios en la universidad berlinesa de Charlottenbourg, Joris Ivens regresa a su Holanda natal, donde trabaja como director técnico de una sociedad de venta de aparatos y productos fotográficos. El cine, sin embargo, como portador de valores artísticos, estéticos y educativos, centra todo su entusiasmo, y en 1927 Ivens realiza *Estudio sobre el Zeedijk (Zeedijk-Filmstudie),* un cortometraje científico para la Universidad de Ley den.

Tanto la ilusión del cineasta amateur por descubrir las prestaciones que su herramienta de trabajo le ofrece, como la precariedad de medios en las que habitualmente aquel se desenvuelve, se encuentran presentes en *De Brug.* Provisto de una pequeña cámara automática portátil de aficionado, Ivens filma durante un fin de semana múltiples tomas del puente levadizo sobre el río Maas de Rotterdam por el que transita un ferrocarril de mercancías, teniendo en la lluvia y el viento, a sus principales adversarios.

Desde diversos ángulos, el realizador explora la estructura férrea con minuciosidad, para mostrarnos sus vigas, cables y remaches, lo que, lejos de un interés técnico, aparece como un intento de desnudar la enorme construcción, y extraer de ella su esencia mas íntima. De la observación prolongada y creativa, Ivens comprende la riqueza que la realidad le ofrece, permaneciendo atento a la captación de fenómenos-sorpresa: un hombre, un reflejo... los cuales, recogidos en toda su espontaneidad, constituyen auténticos hallazgos fílmicos.

La película es montada por el propio Ivens y su estreno tiene lugar el 5 de mayo de 1928 en el Central Théater de Amsterdam, provocando un impacto importante en determinados círculos cinematográficos, que otorgan a su novel realizador un notable prestigio.

Tempest
Tempestad

D: Sam Taylor, Lewis Milestone (no acreditado). **G:** C. Gardner Sullivan, Erich von Stroheim (sin acreditar). **F:** Charles Rosher. **Mon:** Alien McNeil. **D.A.:** William Cameron Menzies, Casev Roberts. **Consejero Técnico:** Alexis Davidoff. **Ves:** Alice O'Neill. **M:** Hugo Riesenfeld. **R:** George Marion Jr. **P:** John W. Considine Jr. para United Artists Corporation. **Dur:** 105 min. **E:** 17 de mayo de 1928. **País:** EEUU.
I: John Barrymore (sargento Iván Markov), Camilla Horn (princesa Tamara), Louis Wolheim (sargento Bulra), Boris De Fas (revolucionario / comisario), George Fawcett (el general), Ullrich Haupt (el capitán). Michael Visaroff (el centinela), Lena Malena (amiga de Tamara), Albert Conti.



1914. En la ciudad de Volinsk, cercana a la frontera austríaca, tiene su base una guarnición militar del ejército zarista. El sargento Iván Markov recibe la visita de un extraño personaje, un revolucionario, que le anuncia que en el futuro el pueblo precisará de líderes como él. A pesar de su origen campesino, Markov es ascendido a teniente. El tribunal es presidido por un general que siente gran aprecio por Iván, al que quiere como un hijo.

Mientras la princesa Tamara, hija del general, se baña en el río, un soldado hurta sus ropas. Al ir a devolvérselas, Markov es fustigado por la muchacha, y éste, furioso, la besa. Tamara jura no olvidar el incidente. En la fiesta de cumpleaños de la princesa, y como consecuencia de los continuos menosprecios de la joven, Markov se emborracha. En estado de embriaguez se introduce en el dormitorio de Tamara y se queda dormido, después de haberle grabado su amor en una medalla. Al llegar a su cuarto, la muchacha descubre al teniente. Markov se disculpa, pero ella le denuncia.

El teniente es degradado y condenado a cinco años de trabajos forzados. En la cárcel, la princesa le visita para devolverle la medalla, pero él, despechado, le

asegura que la inscripción no iba dirigida a ella. Al estallar la guerra todos los prisioneros son enviados al frente, menos Markov, recluido en una celda de castigo.

Con el triunfo de los revolucionarios, el ex-teniente es liberado y forma parte del tribunal militar que condena a muerte a varios de sus antiguos compañeros. Markov visita a Tamara en su celda, y al ver que lleva colgada del cuello su medalla, comprende que ella siempre le ha amado. Informado por Tamara, Iván no consigue llegar a tiempo de evitar el fusilamiento del general. Lleno de dolor, Iván se rebela contra aquel inútil baño de sangre. Sospechoso ante los revolucionarios, Markov da muerte a un comisario cuando éste intenta detenerle. Con ayuda de su amigo Bulra, Tamara e Iván logran alcanzar la frontera y abandonar Rusia. Lejos de la tempestad, la vida vuelve a comenzar para ellos.

Son numerosos los avatares que concurren en la concepción de la película. Todo comienza con un viaje que Nemirovich-Dantchenko realiza a los EEUU para estudiar sus técnicas cinematográficas. En ese tiempo, el escritor soviético consigue vender un guión a Joseph Schenck y a John Barrymore: el proyecto de una película titulada *Tempest.* Para su realización se contrata al director Viachetslav Tourjansky, y Erich von Stroheim junto a Lewis Milestone son encargados de reescribir la historia. Cuando Tourjansky es sustituido por Sam Taylor en la dirección del film, Stroheim y Milestone también abandonan la empresa.

Los problemas no terminan ahí, ya que durante el rodaje, la actriz protagonista, Carol Lombard, sufre un accidente que la obliga a ser sustituida por Camila Horn, que es precipitadamente traída desde Alemania. Por su parte, Taylor es sobradamente conocido por su colaboración con Harold Lloyd, para cuyo lucimiento ha realizado entre otras *El hombre mosca (Safety Last,* 1923) y *El estudiante novato (The Freshman,* 1925), ambas compartiendo la tarea con Fred Newmeyer.

Tempest propone una visión de la Revolución Rusa desde la perspectiva americana. Con esa orientación y con la presencia en la película tanto de una atmósfera romántica como de una aproximación al nutrido universo de Stroheim, se desarrolla el tormentoso romance de un dragón del ejército ruso y una orgullosa princesa imperial. Ambos papeles están perfectamente encarnados: por John Barrymore, cuya madurez y registro interpretativo queda patente vez más, y por Camila Horn, que aporta además su singular belleza al film. Taylor cuenta con su habitual colaborador, el operador Charles

Rosher, que dota a la película de una técnica muy avanzada. En su conjunto, incluyendo los impresionantes decorados de William Cameron Menzies merecedores de un Premio de la Academia, el film aparece como un espectáculo deslumbrante y de gran entidad, que va a obtener el refrendo popular tras su estreno el 17 de mayo de 1928 en el Embassy Theatre de Nueva York.

Steamboat Bill Jr.

El héroe del río

D: Charles F. Reisner. **G:** Carl Harbaugh. **F:** Dev Jennings, Bert Haines. **Mon:** J. Sherman Kell. **D.T.:** Fred Gabourie. **Ay. D:** Sandy Roth. **P:** Joseph M. Schenck para Buster Keaton Productions, Inc. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 68 min. **E:** 2 de junio de 1928. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Bill Canfield Jr.). Ernest Torrence (William Canfield), Marion Byron (Mary King), Tom McGuire (John James King), Tom Lewis (Tom Carter), Joe Keaton (barbero), Louise Keaton (Carneo).

William Canfield «Steamboat Bill», propietario de un viejo bu-



que, rivaliza con J.J. King, dueño de un nuevo barco de vapor, por el transporte fluvial en el Mississipi. Canfield recibe una carta de su hijo Billy, al que no ve desde niño, anunciándole su llegada. La fragilidad física y las maneras del muchacho sorprenden negativamente a Bill. Kitty, la hija de J.J. King, también visita a su progenitor e inicia una relación amistosa con Billy, que no es del agrado de sus padres.

Considerándolo un imposible, Bill desiste de su idea de hacer *un hombre* de su hijo y le compra un pasaje de vuelta a Boston. Pero tras un incidente con King, Bill es encarcelado y Billy, decidido a ayudarle, se queda. Aunque el sheriff descubre las herramientas con las que el muchacho pretende la evasión de su padre, Billy logra su objetivo y huye con él. Cerca de la prisión son de nuevo reducidos. Bill vuelve a la cárcel y Billy es hospitalizado.

El tiempo comienza a empeorar en el condado. El viento, cada vez más fuerte, anuncia la llegada de un tornado. El fenómeno es de tal intensidad que comienza a derribar una tras otra todas las casas del pueblo y, entre ellas, el hospital. La cárcel, con su padre dentro, es arrastrada al río. Billy consigue rescatar sucesivamente a Kitty, a su padre, a J.J. King y, finalmente, a un cura. Con la presencia del párroco, nada impede a la pareja celebrar su ceremonia nupcial.

Es innegable la existencia de paralelismos entre esta película y *Our hospitality.* Ambas cuentan la historia de dos familias rivales, cuyos hijos se han enamorado entre sí. Pero además, el protagonista se llama aquí William Canfield; casualmente, una mezcla de su propio nombre con el apellido de la otra familia en la citada película. Teniendo en cuenta que ni guionistas ni directores se repiten de una película a otra, resulta evidente la participación de Keaton en la elaboración del film a pesar de que los títulos de crédito no reflejen su labor en ese cometido.

Steamboat Bill Junior consta de dos partes bien definidas. En la primera, además del conflicto interfamiliar, tiene lugar otro mucho más importante, el generacional. El joven Billy deberá superar los prejuicios de su padre y demostrarle que, tras la frágil fachada que él detesta, existe un hombre auténtico, valiente y capaz. El desengaño inicial del padre es tan grande, que sólo una actitud heroica ante un fenómeno de cierta magnitud puede redimir a Billy, por ejemplo, una catástrofe.

Keaton deseaba que fuera una inundación pero Schenck, su cuñado y productor, la considera una idea macabra para una película cómica y en su lugar se elige un ciclón, fenómeno que se cobra más vidas que el otro al cabo del año en los EEUU. Este cambio encarece en 20.000 dólares el

coste de la película. Toda esta segunda parte está plagada de divertidísimos gags. De entre ellos destaca el de la fachada de un edificio que cae sobre Billy: éste resulta ileso... ¡gracias al hueco de la ventana! La escena, más que divertida, resulta espeluznante.

Se ruedan dos finales, en uno de los cuales Billy aparece sonriendo. Pero la fría acogida que este desenlace obtiene entre el público, en un pase previo, desaconsejan su utilización.

Tras esta película, la United Artists deja de distribuir los trabajos de Keaton, ya que Joseph M. Schenck vende el contrato de su cuñado a la Metro Goldwyn Mayer.

La chute de la maison Usher

El hundimiento de la casa Usher / La caída de la casa Usher

D: Jean Epstein. **G:** Jean Epstein, basado en varias novelas de Edgar Allan Poe. **F:** Georges Lucas, Jean Lucas, Alphonse Gibory. **D.A.:** Pierre Kéfer. **Ves:** Fernand Oclise. **Ay. D:** Luis Buñuel, M. Moriat. **P:** Films Jean Epstein. **Dur:** 55 min. **E:** 28 de junio de 1928. **País:** Francia.
I: Jean Debucourt (Roderick Usher). Marguerite Denis-Gance (Madeleine Usher), Charles Lamy (Alian, el viajero), Fournez-Goffard (el médico). Luc Dartagnan (el criado), Halma (la posadera), Pierre Hot, Pierre Kéfer.



Llegado hasta la posada del pueblo, un viajero pide ser conducido hasta la casa Usher, mientras relee una carta, en la cual, Roderick Usher le suplica que, como su mejor amigo, vaya inmediatamente a verle ya que teme por la vida de su esposa enferma. El visitante consigue que un campesino la acerque hasta la ruinosa mansión.

Dentro de la casa, e influida por el ambiente terrorífico, Madeleine, la mujer de Roderick, es víctima de una grave enfermedad, presentando frecuentes estados catalépticos. Mientras Roderick pinta con vehemencia a su mujer, el lienzo parece arrancarle la poca vida

que le queda. Un día, durante una sesión de pose, Madeleine se derrumba. Aunque Roderick asegura estar convencido de que ella aún vive, el doctor del condado certifica su muerte.

El consternado marido insiste en enterrarla en una cripta del bosque, cercana a la casa. Por la noche, la tensa atmósfera existente en el interior de la mansión llena de inquietud a Roderick y su amigo. En medio de una tormenta cargada de aparato eléctrico, Roderick ve surgir la figura de Madeleine, que se dirige a la casa. La mansión, alcanzada por un rayo, es pasto de las llamas. Roderick, con su mujer en brazos, y su amigo logran ponerse a salvo en el bosque.

Cineasta militante en la vanguardia impresionista francesa, Jean Epstein es también un teórico e investigador cinematográfico, que cuenta en su haber con películas tan importantes como *Coeur fidèle* (1923) o *La glace à trois faces* (1927), una curiosa historia donde se funden pasado y presente. Para profundizar en semejante tratamiento del tiempo, el realizador se basa principalmente en cinco novelas de Edgar Allan Poe. Así, con fragmentos de *El hundimiento de la casa Usher, Retrato oval, Berenice, El hombre de la multitud, Silencio* y *Ligeia,* va a confeccionar el film *La chute de la maison Usher,* en el cual Epstein va a esforzarse además por preservar intacta toda la aparatosa morbosidad de sus referencias literarias.

La película propone una sugestiva exploración por los confines de la vida y la muerte, y lo hace exhibiendo una riqueza técnica extraordinaria, desplegada para plasmar en la pantalla la atmósfera inquietante y enrarecida que domina toda la narración. Al mismo tiempo, Epstein utiliza con maestría recursos como el ralentí, los travellings rápidos o las sobreimpresiones, con los que nos describe los brumosos escenarios naturales, el asfixiante espacio interior o el incendio final de la mansión, tan fatal como inevitable. A través de esta estética fantástica e irreal, desfilan ante nosotros imágenes de una enorme fuerza expresiva, que describen un espacio etéreo y expresan la anulación temporal que ha tenido lugar en la historia. Esta alteración de las coordenadas espacio-temporales logra darle a la obra un tono de pesadilla al traducir, parafraseando al Epstein teórico, *«la expresión más íntima de los atormentados sentimientos de los protagonistas».*

Aunque favorablemente acogida por la crítica tras su estreno el 28 de junio de 1928 en el Studio 28, la película provoca el desconcierto de un público desacostumbrado a planteamientos tan innovadores. Por otro lado, el implacable avance del sonoro

margina, en cuanto a aceptación popular, cualquier otra vía investigadora cinematográfica, y por ello las propuestas de la vanguardia impresionista se acaban. El tiempo, sin embargo, terminará por hacer justicia al film de Epstein, que se verá reivindicado por influyentes cineastas en el futuro.

Dom na Trubnoi
La casa de la calle Trubnaya

D: Boris Barnet. **G:** Boris Zorich, Anatoli Marienhof, Vadim Sershenevich, Viktor Shklovsky, Nikolai Erdman. **F:** Evgeni Alexeyev. **D.A.:** Sergei Kozlovsky. **Ay. D:** V. Nemoliaev, A. Jutaev. **P:** Mezhrabpom-Russ. **Dur:** 1.757 metros. **E:** 4 de septiembre de 1928. **País:** URSS.
I: Vera Maretskaya (Parasa Pitunova), Vladimir Fogel (Golikov, el peluquero), Elena Tyapkina (Sra. Golikov), Sergei Komarov (Ljadov, el vecino del 6º), Anna Sudakevic (Marina, la doncella), Ada Voitsik (Fenja), Vladimir Batalov (Semyon Byvalov), Andrei Gomov (tío Fedja), Pyotr Baksheev, Vladimir Uralsky.

En la calle moscovita de Trubnaya se encuentra un lujoso inmueble habitado por pequeños



burgueses. Las paredes de la casa se constituyen en mudos testigos de las conductas mezquinas y ruines de sus moradores. Uno de ellos, el peluquero Golikov, está decidido a contratar los servicios de una asistenta; y sólo le invade una preocupación, que la muchacha elegida no sea miembro del sindicato, para de esta manera poder explotarla a su gusto.

Parasa Pitunova, una joven e inexperta pueblerina, recientemente llegada a la capital, responde perfectamente a su idea prefijada y es contratada rápidamente. El matrimonio Golikov no desperdicia ocasión para aprovecharse de la tímida joven, haciéndola trabajar a destajo, tanto en su vivienda como en el salón de peluquería. Los altivos y desagradables vecinos del inmueble parecen disfrutar haciendo de menos a Parasa y poniendo en evidencia a la que ellos consideran de inferior condición.

Pero de la noche a la mañana la situación cambia radicalmente en la casa y la muchacha es objeto de múltiples atenciones y falsos halagos de todos cuantos le rodean. Ella misma recibe la noticia de que ha sido elegida miembro del Consejo de la ciudad de Moscú y se explica lo ocurrido. La hipócrita actitud de los inquilinos sale a la luz, cuando éstos se enteran de que no es Parasa, sino otra persona con su mismo nombre, la elegida. Indignados, los Golikov echan a la joven a la calle. Pero ésta, que en todo este tiempo ha ido madurando su personalidad, y ahora ya es miembro del Sindicato, va a conseguir llevar a los Golikov ante los tribunales.

Tras el éxito obtenido con el film *La muchacha de la sombrerera (Devushka s korobkoi,* 1927), Boris Barnet realiza *Moscú en Octubre (Moskva v oktjabre,* 1927), una película de encargo para la celebración del X Aniversario de la Revolución, conducida por Barnet con realismo casi documental.

Apartándose de la línea de fuerte contenido ideológico imperante en los films de los maestros del cine soviético, Barnet vuelve con *Dom na Trubnoi* al género de la comedia, en el que tan bien ha demostrado desenvolverse. En esta ocasión, el realizador nos refiere, con un tono muy cercano a una sátira de costumbres, las aventuras de unos inquilinos en una casa de apartamentos. Con reminiscencias de las producciones americanas y parcialmente inspirada en el film germano *Menschen untereinander* (1926) de Gerhard Lamprecht, Barnet critica a los nuevos ricos de la NEP en una obra divertida y plagada de recursos cinematográficos. Más incisivo que nunca, el realizador logra originales gags visuales, que junto a un inevitable fondo dra-

mático y una brillante puesta en escena en la que tiene buena parte la labor del decorador Sergei Kozlovsky, hacen de la película una obra personal, que ratifica el asentamiento de la nueva comedia soviética y convierte a Barnet en el primer comediógrafo del cine de la nueva URSS.

El film se estrena el 4 de octubre de 1928 en Moscú, y por encima de las objeciones de cierta crítica radical que la acusa de carecer de contenido didáctico, el film obtiene un éxito muy importante y fama mundial. Espléndido en su recreación del mezquino peluquero Golikov, Vladimir Fogel, uno de los *malos* habituales del cine soviético, pone la nota triste al realizar con ésta su última actuación, ya que morirá al año siguiente.

The Cameraman
El cameraman

D: Edward M. Sedgwick Jr. **G:** Richard Schayer, Clyde Bruckman. Lew Lipton, Byron Morgan (no acreditado). **F:** Elgin Lessley. Reggie Landing. **Mon:** Hugh Wynn, Basil Wrangell. **D.T.:** Fred Gabourie. **Ves:** David Cox. **R:** Joseph W. Farnham. **P:** Lawrence Weingarten para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 78 min. **E:** 15 de septiembre de 1928. **País:** EEUU.
I: Buster Keaton (Luke Shannon), Marceline Day (Sally Richards), Harold Goodwin (Harold Stagg). Sidney Bracey (el editor Edward Blake), Wiliam Irwing (fotógrafo), Edward Brophy (hombre que se viste en la cabina), Harry Cribbon (el policía), Vernon Dent (hombre en traje de baño), Dick Alexander, Ray Cooke.



Luke Shannon es un fotógrafo ambulante de Nueva York. Aunque consigue una bella dienta, ésta desaparece y el fotógrafo la busca para darle la foto. Por fin, la encuentra en una agencia de documentales, donde Sally trabaja como telefonista. Dis-

puesto a encontrar un buen empleo y ganarse el corazón de la chica, Luke se compra una cámara de filmación. El joven rueda todo lo que ve pero, por su falta de experiencia, sobreimpresiona la película. Sally le anima a continuar, recomendándole que gire siempre la manivela hacia delante. Las atenciones de la secretaria hacia Luke no son bien vistas por Harold, otro cameraman que también pretende a la joven. Tras recibir de Sally información confidencial que ha llegado a la redacción, Luke acude a Chinatown para filmar una fiesta. Por el camino tiene un incidente tras el cual acaba siendo propietario de un mono. En el barrio chino tiene lugar un tiroteo, y cercado por una banda de nipones, el cameraman es rescatado por la policía en el último momento. Al presentar el reportaje, Luke comprueba desolado que la cámara no tiene película.

Al día siguiente, mientras filma unas regatas, el mono le entrega a Luke el rollo del día anterior que el monito había guardado. Poco después, la lancha en la que circulan Sally y Harold se accidenta, y éstos saltan por los aires. Luke socorre a la joven, pero es Harold quien se lleva los honores. El envío de las cintas a la redacción pone las cosa en su sitio y le vale a Luke un sustancioso contrato.

Acompañado de Sally, Luke responde en la calle a los vítores que lanza la gente en homenaje a Lindberg, creyendo que van dirigidos a él.

A principios de 1928, Buster Keaton decidido a asegurar su futuro profesional y desoyendo los consejos de sus amigos Charles Chaplin y Harold Lloyd, firma un contrato con la Metro Goldwyn Mayer, que va a ocasionarle la pérdida del control total de sus películas.

Aunque la compañía le dicta el tema del film y encarga a 22 escritores para la confección del guión, Keaton logra que se contraten los servicios del *gagman* Clyde Bruckman y del fotógrafo Elgin Lessley, dos de sus más habituales colaboradores. Frente al encorsetamiento pretendido por la productora, Keaton logra imponer los criterios de improvisación fílmica que caracterizan toda su obra. Si a ello añadimos que el rodaje de la película se realiza en escenarios naturales de Nueva York y California, resulta que la frescura y espontaneidad habituales del cómico están, en *The Cameraman*, no sólo preservadas, sino más presentes que nunca.

El personaje de Keaton es el de siempre, un hombre paciente y voluntarioso, de cuya inadaptación nace su enorme torpeza. La estoicidad con que afronta las catástrofes que acontecen a su alrededor no es fruto sino de su desmotivación. Cuando en-

cuentra un sentido a su vida, el amor hacia su chica, el hombre de rostro imperturbable, lucha a su manera hasta conseguirla. Incluso en ese momento de triunfo, el personaje no duda en mostrarnos su particular visión de la realidad, al interpretar como propio el multitudinario recibimiento del cual Lindberg es objeto.

La película, repleta de gags antológicos, resulta deliciosa y merece situarse, sin ninguna duda, entre las mejores producciones del cómico. Estrenada el 15 de septiembre de 1928 en el Capítol de Nueva York, la calidad del film es aplaudida por crítica y público, en la que va a ser, desgraciadamente, la última gran producción de Keaton.

The Docks of New York
Los muelles de Nueva York

D: Josef von Stenberg. **G:** Jules Furthman, Julian Johnson, según la historia *The Dock Walloper* de John Monk Saunders. **F:** Harold Rosson. **Mon:** Helen Lewis. **D.A.:** Hans Dreier. **Ves:** Travis Banton. **R:** Julian Johnson. **P:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Dur:** 2.195 metros. **E:** 19 de septiembre de 1928. **País:** EEUU.
I: George Bancroft (Bill Roberts), Betty Compson (Nell), Olga Blacanova (Lou), Clyde Cook («Sugar» Steve), Mitchell Lewis (ingeniero), Gustav von Seyffertitz («Hymn Book» Harry), Lillian Worth (amiga de Steve), Guy Oliver («The Crimp»), May Foster (Sra. Crimp).

Uno de tantos barcos arriba al puerto de Nueva York. Los marineros salen a disfrutar de su permiso. Bill Roberts, un rudo fogonero, rescata de las aguas a una muchacha, Nell, que intentaba suicidarse. En brazos la traslada hasta el Sandbar, una sórdida tasca cercana al muelle, donde ella se recupera mientras Bill le da ánimos. Seducido por su belleza y estimulado por el afán de probar de todo, Bill le propone matrimonio y ella acepta. Llaman a un pastor y se celebra la ceremonia en la taberna.

Por la mañana, Bill con sigilo, abandona la compañía de Nell, pero al oír un disparo, vuelve a la casa. Han matado al contramaestre de calderas en la habitación de Nell y la policía se dispone a detener a la joven. En ese momento, la mujer del contramaestre y compañera de Nell en la cantina, se confiesa culpable.

Bill le anuncia a Nell su intención de embarcarse de nuevo. Ella dolida, le despacha de su lado. A bordo del barco, Bill recapacita y lanzándose al agua,

nada hasta el puerto. Allí se entera que Nell ha sido arrestada. En el juzgado se le acusa de llevar ropa robada, la que Bill le había proporcionado. El marinero se acusa del robo y es condenado a 60 días de prisión. Bill le pide a Nell que le espere y ella se lo promete.

1 ras el rodaje de *La redada (The Dragnet,* 1928), Stenberg se enfrenta a su nuevo proyecto, también con un guión de Jules Furthman, basado en *The Dock Walloper,* un relato de ámbito portuario del escritor John Monk Saunders.

El realizador huye esta vez de los escenarios naturales, refugiándose en el estudio para la reconstrucción de los ambientes portuarios. Lo que a primera vista pudiera parecer un handicap, constituye uno de los principales aciertos del film. La subsiguiente pérdida de realismo que ello provoca posibilita la conceptualización de toda la poesía y el onirismo que el puerto de mar desprende. La melancolía, el romanticismo, el erotismo, la sordidez, la violencia encuentran pintor inigualable en este indiscutible maestro de la luz y las sombras, en este perfecto compositor de la imagen que es Stenberg. Del mismo modo, el marcado interiorismo permite el lucimiento del decorador germano Hans Dreier, habitual colaborador de Lubitsch.

La ausencia de sentimentalismo puede considerarse el otro gran acierto del film. Su director no cae nunca en la tentación de justificar a sus personajes; no indaga en ellos ni nos describe su pasado para explicarnos su presente. Se trata de seres humanos. Ciertamente, sus actos no son intachables, pero no por eso tienen que representar necesariamente el resultado único de una concatenación de desgracias previas, ni haberse visto abocados a esa situación indefectiblemente. Stenberg no es Griffith, sólo los muestra tal como son.

La película, que se estrena el 19 de septiembre de 1928 en el Paramount Theatre de Nueva York, es posiblemente la mejor rodada por su director hasta el momento, y sin duda, una obra maestra.

L'étoile de mer

La estrella de mar

D: Man Ray. **G:** Robert Desnos. **F:** Man Ray, J. A. Boiffard. **Mon:** Man Ray. **M:** Tema *O Solé Mio,* Richard Strauss, Johan Sebastian Bach. **P:** Man Ray. **Dur:** 15 min. **E:** 28 de septiembre de 1928. **País:** Francia.

I: Alice «Kiki» Prin (una mujer), André de la Rivière (un hombre), Robert Desnos (el otro hombre).

Un hombre y una mujer disfrutan de un tranquilo paseo. La joven se detiene para ajustarse la media, hecho que no pasa desapercibido a su acompañante. *«Los dientes de las mujeres son objetos tan encantadores que sólo deberían ser vistos en un sueño o en un instante de amor».* La pareja sube a la habitación de la muchacha, donde ésta se desviste y se mete en la cama. El hombre simplemente dice adiós y se marcha.

La mujer vende periódicos en la calle, el hombre se le acerca y ella le muestra un vaso de vidrio conteniendo una estrella de mar que es utilizado por la muchacha para sujetar los diarios. A solas, el hombre examina extasiado, los lentos movimientos del animal. Los periódicos son arrastrados por el viento; el hombre corre tras ellos y recogiendo uno del suelo lo lee.

La mujer pasea en solitario. *«Bella como una flor de cristal».* La mujer, recibe al hombre tocada con un antifaz, que ella retira para dejar su rostro al descubierto. *«Bella como una flor de carne».* El hombre estudia, interesado, las líneas pintadas de su propia mano. *«Es necesario golpear a los muertos cuando están fríos».* El hombre, obsesionado por no poder llegar a materializar sus deseos, hace de la mujer el objeto de sus sueños.

La mujer vuelve a pasear sola; esta vez el hombre sale a su encuentro, pero otro hombre entra en escena y agarrando a la muchacha por el brazo, se aleja con ella, ante el desconcierto del primero. En privado, el hombre mira la estrella de mar, con la que evoca a su hembra añorada. El espejo en que se refleja el rostro de la mujer se rompe. *Bella.*

Qu 'elle est belle
Après tout
Si les fleurs étaient en verre
Belle, belle comme une fleur en verre
Belle comme une fleur de chair

Vous ne rêvez pas!
Belle comme une fleur de feu
Les murs de la santé
Qu 'elle était belle
Qu 'elle est belle.

En 1921 Man Ray, un pintor abstracto nacido en Filadelfia, decide establecerse como fotógrafo profesional en París. Ray se integra rápidamente en los círculos dadaístas, cuyas filas conforman artistas como Erik Satie, Georges Auric, además de Marcel Duchamp y Francis Picabia, dos viejos amigos que conoció años atrás en Nueva York. Fruto tanto de sus inquietudes experimentales en el campo de la fotografía, como de sus motivaciones intelectuales, surge

su primer ensayo cinematográfico, que es titulado *El retorno a la razón (Retour à la raison,* 1923). Al año siguiente, Ray participa junto a varios de sus compañeros en el reparto de *Entr'acte* (1924), segunda película de René Clair, que va a erigirse en una de las obras más sorprendentes y rupturistas de la vanguardia del cine. En 1925, Ray colabora con su amigo Duchamp en la realización de *Anémic Cinéma,* un espléndido trabajo que destaca por la utilización de fotorrelieves. En su segundo film *Emak bakia,* Ray explora los efectos de la luz sobre diferentes objetos, componiendo un curioso universo de formas.

L'étoile de mer surge de la intención de Ray de plasmar en imágenes un poema que le ha regalado su amigo Robert Desnos. Mediante ingeniosos trucos, el uso sistemático del *flou* y un tratamiento de personajes cercano a la estética impresionista de Marcel L'Herbier, Ray recrea a la perfección el mundo de Desnos y lo enriquece, mostrándonos una obra nueva, una fascinante visión onírica rebosante de belleza, por encima de cualquier lógica argumental. Aunque en esa tendencia a la abstracción parece acercarse Ray al discurso surrealista, a diferencia de éste, las búsquedas del realizador se centran fundamentalmente en la plástica. En medio de esta historia de impotencia y fetichismo, que invita al espectador buscador de simbolismos a relacionar la estrella de mar con una vagina, aparecen las sugerentes imágenes entrevistas a través de cristales distorsionantes, a manera de advertencia del subjetivismo que encierra el medio cinematográfico.

La película se estrena, junto a otros dos films, el 28 de setiembre de 1928 en el Cinema des Ursulines, y al mismo asisten, además de sus autores, diversas personalidades del mundo del cine, como René Clair o Alberto Cavalcanti.

Lonesome
Soledad

D: Paul Fejos. **G:** Edward T. Lowe Jr., Tom Reed, basado en un relato de Mann Page. **F:** Gilbert Warrenton (incluyendo algunas secuencias en color y otras teñidas a mano). **Mon:** Frank Atkinson. **D.A.:** Charles D. Hall. **M:** Vals *Always* de Irving Berlin. **R:** Tom Redd. **P:** Carl Laemmle Jr. para Jewel-Universal Pictures Corporation. **Dur:** 75 min. **E:** 30 de septiembre de 1928. **País:** EEUU.



I: Barbara Kent (Mary Dale), Glenn Tryon (Jim Parson), Fay Holderness (mujer elegante), Gustav Partos (caballero romántico), Eddie Phillips (deportista), Fred Esmelton.

Por la mañana de un caluroso día de Julio en Nueva York la joven Mary se arregla precipitadamente y sale de su apartamento para iniciar una nueva jornada. Simultáneamente Jim, tras afeitarse y hacer su gimnasia, acude al bar a tomar su desayuno. Ambos coinciden allí habitualmente, sin que nunca hayan reparado el uno en el otro.

Por separado, toman el metro que les conduce a la fábrica donde trabajan, ella de telefonista y el de obrero encargado de una máquina montadora. Al concluir la jornada, cada uno por su lado, los jóvenes se despiden de sus compañeros y vuelven a sus casas. Disfrutando de la tranquilidad del hogar, Jim escucha un disco y Mary ojea un periódico, cuando un camión publicitario de Coney Island les anima a pasar allí el resto del día.

Los dos cogen el autobús, siendo allí donde Jim se fija en Mary por primera vez. Se encuentran de nuevo en la playa y ambos inician una animada conversación. A lo largo de la tarde, mientras se divierten con las diversas atracciones del parque, los jóvenes acaban enamorándose. Pero un pequeño accidente en la montaña rusa, provoca el desmayo de Mary, ante la cual la gente se arremolina. Un altercado con un policía impide a Jim aproximarse al lugar y con su enfado no consigue sino acabar en comisaría.

Liberado tras las explicaciones pertinentes, Jim busca a Mary por todo el parque pero no la encuentra a pesar de que la chica también le busca a él. El estallido de una tormenta provoca la desbandada de la gente de la feria. Una vez en su casa, Mary, rabiosa por su mala suerte, llora y golpea las paredes. Jim, molesto por el alboroto que está ocasionando su vecino, descubre que se trata de Mary. Los dos se abrazan dispuestos a no volver a separarse.

Aunque ha dirigido ya varios films en su país, son motivacio-

nes científicas las que empujan al húngaro Paul Fejos a embarcarse con destino a América. Una vez en el país del dólar, Fejos vuelve a sentir la llamada del celuloide y se traslada a Hollywood. Ya en tierras californianas, su primera película como realizador *El último momento (The last moment,* 1927) le vale al director húngaro la obtención de un prestigio profesional y la firma de un contrato con Carl Laemle Jr. por el que queda ligado a la Universal Pictures.

Con todos los medios e instalaciones de la productora puestas a su servicio, y la destreza técnica que el director húngaro atesora, Fejos experimenta con maestría sobre numerosos procedimientos, tales como sobreimpresiones múltiples, montaje en paralelo y panorámicas ópticas, tratando de utilizar el decorado más conveniente en cada momento. Con todas esas técnicas, Fejos consigue un nutrido universo visual. Sobre él sitúa una trama simple, que cuenta la vida de dos personas en la gran ciudad, lo que a su vez le sirve de excusa para la construcción de un profundo documento antropológico, desde el que Fejos cuestiona, sin reparos, el modo de vida americano.

En *Lonesome* se evidencian las diferentes tendencias cinematográficas, tanto europeas, alemanas y francesas como americanas, que configuran la estética del realizador húngaro, y con las que logra un lenguaje visual, poético e internacional, que hacen de este dramático e íntimo alegato, una obra irrepetible.

La película se estrena el 30 de septiembre de 1928 en el Colony de Nueva York. Además de la versión muda original, la moda imperante lleva a sonorizar tres secuencias en una nueva versión, cuyo visionado no hace sino constatar que son perfectamente superfluas.

The Wedding March
La marcha nupcial

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim, Harry Carr. **F:** Hal Mohr, Bill McGann, Harry Thorpe, Roy Klaffki. **Mon:** Frank Hull, Joseph von Sternberg. **D.A.:** Richard Day, Erich von Stroheim. **Ves:** Max Ree, Erich von Stroheim. **Ay. D:** Edward Sowders, Louis Germonprez, Eddie Malone, Art Jell. **M:** John S. Zamecnik, Louis de Francesco. **P:** Patrick A. Powers para Paramount Famous Lasky Corporation. **Dur:** 115 min. **E:** 14 de octubre de 1928. **País:** EEUU.

I: Erich von Stroheim (príncipe Nikki), Fay Wray (Mitzi Schram-



mell), Zasu Pitts (Cecilia Schweisser), Matthew Betz (Schani Eberle), George Fawcett (príncipe Ottokar Wilderliebe-Rauffenburg), Maude George (princesa Wilderliebe-Rauffenburg), George Nichols (Fortunat Schweisser), Dale Fuller (Katerina Schrammell), Cesare Gravina (Martin Schrammell, padre de Mitzi), Hughie Mack (padre de Schani).

Viena, 1914. Como todas las mañanas, el príncipe Ottokar y su esposa María Inmaculata se han despertado de mal humor. Su hijo, el príncipe Nicki, es un joven libertino, al que sus padres, dada su actual situación, aconsejan casarse por dinero.

En la celebración del Corpus Christi, la joven Mitzi asiste a la procesión acompañada de Schani, un carnicero brutal, con quien su madre desea verla casada. Deslumbrada ante la figura ecuestre de Nicki, Mitzi intercambia con él miradas y señas. Tras la salva de honor, el caballo de Nicki se desboca, arrollando a Mitzi. Schani insulta al príncipe y es arrestado. Nicki visita a la muchacha en el hospital.

El siguiente encuentro entre la pareja tiene lugar en una taberna perteneciente a la familia de Mitzi, mientras ésta toca el arpa. A orillas del Danubio, él le hace la corte y ella le cuenta viejas supersticiones, en las que el bien y el mal son simbolizados, respectivamente, por las sirenas del río y por el hombre de hierro.

Al salir de la cárcel, Schani es informado de los hechos y acosa a Mitzi, que le grita su aversión hacia él. En su siguiente cita, Nicki y Mitzi se prometen. Mientras, el príncipe de Ottokar, arregla la boda de su hijo con Cecilia, una muchacha coja, hija de un rico comerciante. Mitzi tiene entonces una visión del hombre de hierro.

De mala gana, Nicki se ve obligado a aceptar la imposición de su padre y Mitzi se entera de la noticia por los periódicos. Schani, al darse cuenta que la joven sigue enamorada de él, jura matarlo. Pero Mitzi, para evitar que siga adelante con su plan, promete casarse con él.

La ceremonia tiene lugar con gran pompa. Entre la gente que se agolpa ante el paso del cortejo se

encuentran Mitzi y Schani. Al llegar el príncipe a su altura, Mitzi rompe a llorar. Cecilia pregunta a Nicki por su identidad y éste asegura desconocerla. El hombre de hierro ríe a carcajadas.

Interesado en conseguir un vehículo que pueda llevar a su protegida al estrellato, Pat Powers contacta con Erich von Stroheim; pero en ese encuentro será paradójicamente el director quien va a encontrar un productor para su próxima película: *The Wedding March.*

Stroheim se reserva para sí mismo el papel protagonista, siendo elegida Fay Wray, una perfecta desconocida, para darle réplica. Los decorados de Richard Day constituyen el marco idóneo para este retrato de la Viena intemporal, sobre el que Stroheim despliega una gran carga nostálgica y pesimista. El mundo mágico de Strauss y Lehar se desmorona asediado por envidiosos ávidos de destruir aquello que nunca podrán poseer. El protagonista, en un intento desesperado por conservar su estatus, se rinde al dinero, sacrificando sus sentimientos. El amor es una cosa y el matrimonio otra, vendría a ser el cínico mensaje de la película.

Como viene siendo habitual en las películas dirigidas por Stroheim, el presupuesto se dispara, lo que obliga a Powers a pasar la producción a la Paramount. Llegado a un punto, los directores de la compañía, Zuckor y Lasky, detienen el rodaje. Como solución de emergencia, se acuerda dividir la película en dos partes; la primera conserva el título original y la segunda, que es titulada *The Honey Moon,* nunca llegará a estrenarse en América. En ella, Cecilia muere por un disparo de Schani dirigido a su marido, Mikki se casa con Mitzi y luego, al estallar la guerra, marcha al frente. Finalmente Josef von Sternberg es requerido para el montaje definitivo de la película.

El film se estrena el 14 de octubre de 1928 en el Teatro Rívoli de Nueva York. La crítica la acoge mal y el público no mucho mejor. Con el sonoro ya implantado, nadie acierta a ver los importantes valores contenidos en la película, y aunque se trata de uno de las mejores films rodados por Stroheim, a todos les queda la impresión de que la película está pasada de moda.

Show People
Espejismos

D: King Vidor. **G:** Agnes Christine Johnson, Wanda Tuchock, Laurence Stallings. **F:** John Arnold. **Mon:** Hugh Wynn. **D.A.:** Cedric Gibbons. **Ves:** Henrietta Fraser. **M:** Ernst Luz. **R:** Ralph Spence. **P:** King Vidor, Marion Davies para Cosmopolitan-Metro Goldwyn Mayer. **Dur:** 63 min. **E:** 20 de octubre de 1928. **País:** EEUU.
I: Marion Davies (Peggy Pepper). William Haines (Billy Boone), Dell Henderson (coronel Pepper), Paul Ralli (André de Bergerac), Tenen Holtz (director de *casting),* Harry Gribbon (director de comedia), Sidney Bracy (director dramático). Polly Moran (criada), Albert Conti (productor), Charles Chaplin (él mismo).

Cientos de personas dirigen sus esperanzas hacia el dorado Hollywood. Desde Georgia llega el coronel Pepper con su hija Peggy, totalmente convencido de que su niña es una gran actriz. En la oficina de reparto de los estudios Comet, Peggy ofrece una demostración de sus aptitudes dramáticas que no impresionan a nadie. En el comedor del estudio conocen a Billy Boone, un simpático actor cómico, que se ofrece para introducirla en el mundo del cine.

Aunque la joven insiste en ser actriz dramática, su primera película es una astracanada cómica.



El film consigue un éxito inesperado y Peggy se ve, de la noche a la mañana, catapultada a la fama, lo que la lleva a firmar un contrato con el High Arts Studio y con ello a finalizar su relación profesional con Billy.

Con la ayuda del primer actor André de Bergerac, Peggy se transforma totalmente, adquiere finos modales y rueda como actriz dramática bajo el nombre de Patricia Pepoire alcanzando la fama. En un rodaje de exteriores coincide un día con Billy, su antiguo compañero, al que ahora Patricia tacha de vulgar y ordinario. Pero el público comienza a cansarse de la frialdad de Patricia y a echar de menos la espontaneidad de Peggy.

Patricia y André se prometen. El día de la boda, Billy se presenta y conmina a la chica a terminar con esa farsa. Patricia, furiosa, despide al joven, mas luego recapacita y, al darse cuenta de que tiene razón, suspende la ceremonia y rompe con André.

Billy es recomendado por Peggy para darle réplica en la última película de King Vidor. Ambos ruedan una escena de amor, que se prolonga después de que las cámaras ya se han retirado.

Director reputado y autor de films tan renombrados como *El gran desfile (The Big Parade,* 1925), *La bohème* (1926) y ...*Y el mundo marcha (The Crowd,* 1928), King Vidor es el hombre que el magnate de la prensa William Randolph Hearst anda buscando para dar el espaldarazo definitivo a su compañera, la actriz Marion Davies.

Ambos acuerdan el rodaje de una serie de películas que, producidas por la MGM, tendrán a Davies como protagonista. Si en la primera de ellas *La que paga el pato (The Patsy,* 1928) la actriz nos ofrece una muestra de sus recursos parodiando a algunas de sus compañeras, la siguiente, *Show People,* nos propone un divertido viaje *entre bastidores,* por el mundo del cine.

Dejando a un lado la intencionalidad primera del film, el de constituir un vehículo para el lucimiento de la Davies, existen otros factores a partir de los cuales vemos emerger los auténticos valores de la película. En primer lugar, se trata de un producto especializado dentro del género *cine dentro del cine,* al que en esta ocasión aún podríamos añadir un tercer *dentro del cine,* y en clave de parodia. De ese modo, podemos disfrutar con escenas como ésa en que Billy Boone (William Haines), sentado en un cine junto a Patricia Pepoire (Marion Davies), critica abiertamente la película que están viendo, casualmente *El caballero del amor (Bardelys the Magnificent,* 1926), del propio Vidor.

En segundo lugar, el film representa un impagable documento sobre el Hollywood de la época, gracias al cual desfilan ante nosotros, en persona y en su habitat natural, estrellas tan representativas como Charles Chaplin, John Gilbert, Mae Murray, Renée Adorée, William S. Hart, Douglas Fairbanks y un largo etc.

Finalmente, *Show People* sirve para dejar claro, de una vez por todas, que Marion Davies sí es una buena actriz de comedia, fresca y graciosa, aunque a algunos les cueste reconocerlo.

The Wind
El viento

D: Victor Seastrom (Sjöströn). **G:** Frances Marion, basado en un relato de Dorothy Scarborough. **F:** John Arnold. **Mon:** Conrad A. Nevring. **D.A.:** Cedric Gibbons, Edward Withers. **Ves:** Adrian. **Ay. D:** Harold S. Buquet. **M:** Herman Ruby, William Axt, Dave Dreyer, David Mendoza. **R:** John Coltons. **P:** Victor Seastrom para Metro-Goldwyn-Mayer. **Dur:** 88 min. **E:** 10 de noviembre de 1928. **País:** EEUU.
I: Lilliam Gish (Letty Mason), Lars Hanson (Lige Hightower), Montagu Love (Wirt Roddy), Dorothy Cummings (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough), Carmencita Johnson (hija de Cora), Billy Kent Schaeffer (hijo de Cora), Laon Ramon (Leon Janney).



Letty Mason es una frágil y atractiva jovencita que se traslada desde Virginia a California, donde piensa vivir con sus primos. En el tren conoce a Wirt Roddy, un comerciante de ganado con quien traba amistad. A su llegada, bajo el azote de un terrible viento, la esperan Lige Hightower y su socio Sourdough, a quienes su primo Beberly ha mandado a recogerla.

En Sweet Water, el rancho de su querido primo, la presencia de Letty despierta los celos de su mujer Cora. Letty está bailando con Wirt en un baile de la comunidad, cuando son sorprendidos por un ciclón. En el refugio Wirt le dice a la muchacha que la ama y que se case con él. Letty es también pretendida por Lige y Sourdough, a quienes la chica toma a broma.

La presión de Cora sobre Letty para que ésta se case o abandone la casa, hace que la muchacha vaya en busca de Wirt, pero entonces se entera de que el hombre ya está casado. Esto lleva a Letty a aceptar de mala gana el ofrecimiento de Lige y a casarse con él. En la intimidad, la joven rechaza a su marido, y

éste, resignado, promete reunir el dinero necesario para que su esposa pueda volver a Virginia. Días después, Wirt llega herido a la cabaña y, tras reponerse, marcha con Lige a la captura de caballos salvajes.

En medio de una tormenta de arena, Wirt vuelve a la casa y toma a Letty a la fuerza. Por la mañana, ella dispara sobre el hombre y lo mata, enterrando su cuerpo en la arena. Cuando llega Lige, le cuenta lo sucedido, a lo que él responde que el viento ha hecho justicia cubriendo el cadáver. Letty le dice a Lige que ahora es consciente de que le ama verdaderamente y desea quedarse con él.

Irving Thalberg no sólo da luz verde al proyecto de Lillian Gish de llevar a la pantalla la novela de Dorothy Scarborough *The Wind*, sino que, además, acepta la proposición de la actriz de que el realizador sea Victor Sjöström, rebautizado Seastrom durante su etapa americana, con quien Gish ya ha tenido oportunidad de trabajar en *La carta roja (The Scarlet Letter,* 1926).

La película afronta un tema que es una constante en la obra del director sueco, el del hombre en conflicto con su entorno. Sjöström encuentra en América grandes espacios abiertos, lugares áridos y desérticos que encienden de nuevo su inspiración. El viento, en su continuo hostigamiento y condicionante absoluto de las vidas de hombres y animales, se erige en protagonista del relato. Y lo es hasta tal punto que el film queda impregnado de principio a fin de una atmósfera envolvente, alucinante e irreal. *«Los indios creen que el viento es un caballo fantasma que vive en las nubes»,* le dice Lige a Letty en su primer encuentro.

Para el rodaje de exteriores, Sjöström elige los inhóspitos paisajes de Mojave en California. En medio de un calor sofocante, varias hélices de avión crean los vientos huracanados, lanzando toneladas de arena contra los actores. Lillian Gish, espléndida en su papel, asegura no haber vivido nunca peor experiencia.

Los exhibidores se niegan a aceptar el final en el que Letty, tras matar a Roddy, se adentra en el desierto en busca de su propia muerte. En su lugar se rueda uno nuevo y escasamente consecuente, que es el que conocemos. *The Wind* se convierte en un éxito artístico y en un fracaso de taquilla. Paradójicamente, ahora que el cine mudo ha alcanzado su perfección y surgen sus mejores obras maestras, el sonoro se encarga de hacerlas sucumbir a casi todas.

Potomok Chinguis-Khan
Tempestad sobre Asia / El hijo de Gengis-Kan



D: Vsevolod Pudovkin. **G:** Ossip Brik, basado en un cuento de I. Novokshonov. **F:** Anatoli N. Golovnya. **D.A.:** Sergei Kozlovsky, M. Aaronson. **Ay. D:** A. Ledasher, L. Bronstein. **M:** Nicolai Krioukov (1949). **P:** Mezhrabpom-Russ. **Dur:** 102 min. **E:** 10 de noviembre de 1928. **País:** URSS.
I: Valeri Inkizhinov (Bair, cazador mongol), Anatoli Dedintsev (jefe de las tropas de ocupación), Ludmila Belinskaya (su mujer), Anna Sudakevich (su hija), Boris Barnet (soldado inglés), Vladimir Tzoppi (Sr. Smith, de la compañía peletera). Alexander Chistyakov (jefe de los partisanos), Karl Gurnyak (soldado inglés), Fedor Ivanov (lama), Paulina Belinskaya (mujer del comandante de las fuerzas de ocupación).

Mongolia, 1918. Las fuerzas inglesas de ocupación únicamente responden a los intereses del capitalismo. Los especuladores americanos compran las suntuosas pieles a bajo precio. Bair, un joven cazador mongol, protesta por el atropello sufrido ante uno de esos mercaderes. Se organiza una enorme trifulca. El cazador es perseguido por los soldados y tiene que refugiarse apresuradamente en las montañas. Allí se une a un grupo de partisanos rojos que luchan contra el ejercito imperialista.

1920. En una escaramuza, Bair es hecho prisionero por los ingleses. Tras ordenar su fusilamiento, encuentran entre sus enseres un extraordinario documento en el que se asegura que el portador es sucesor de Gengis-Khan. Atisbando la potencial utilización política del hecho, los ingleses rescatan el cuerpo aún con vida de Bair, y tras una laboriosa intervención quirúrgica realizada por los mejores cirujanos británicos, consiguen salvarle casi milagrosamente. Durante su recuperación, el mongol es colmado de atenciones y honores. Inmediatamente, Bair es declarado sucesor de Gengis-Khan y convertido en una especie de rey-títere esperando que,

con su ayuda, su estrategia opresora sobre el país se vea facilitada.

Pero tras contemplar cómo un mongol es asesinado ante su presencia, Bair se da cuenta del desprecio que los invansores sienten por su pueblo, despierta de su letargo y se revuelve contra la crueldad de los intrusos. Bair se lanza a las montañas y con la relevancia que su persona ha adquirido, subleva con él a todo su gente.

Los importantes avances logrados en pocos años por la cinematografía de la URSS, el nivel artístico que ésta ha alcanzado y la repercusión que algunos de sus films comienzan a tener en el ámbito internacional, hacen que empiece a hablarse de *¡a Santísima Trinidad* del cine soviético refiriéndose a sus abanderados: Pudovkin, Eisenstein y el recién incorporado Dovzhenko.

Vsevolod Pudovkin, aventajado discípulo de Kuleschov, que ha sido catapultado a la gloria por sus films, *La madre (Mat,* 1926) y *El fin de San Petesburgo (Konec-Sankt-Petesburga,* 1927), recurre esta vez a un relato de Novokshonov para completar, con *Potomok Chinguis-Khan,* su trilogía revolucionaria.

La película es, ante todo, un maravilloso espectáculo documental y artístico. Gracias a una técnica deslumbrante y su gran minuciosidad narrativa, Pudovkin nos sumerge en un mundo de costumbres, ritos y bailes típicos, lo que dota a la historia de una poderosa raigambre ancestral, casi antropológica. Junto a ello, destacan las imágenes filmadas en las estepas centro-asiáticas y tan bellamente recogidas por la cámara de Anatoli Golovnya. Si bien Pudovkin entona el credo bolchevique y, como reseña Eisenstein, *«muestra una irresistible oleada de ideas e ideales nuevos que hacen brotar de la pantalla el sentimiento esencial de la victoriosa revolución de Octubre»*. La fuerza ideológica existente en otras películas del género está aquí mitigada por un exceso de técnica y arte, y ello la hace aún más intemporal e imperecedera.

Es necesario recurrir a escenas más directas, como la ejecución de Bair en la montaña, o al épico final, que muestra la revuelta originada por el joven mongol tras la recuperación de su conciencia social, para resituarnos en un ámbito doctrinal del que, de forma inconsciente, Pudovkin se escapa siempre que puede.

1929

Chelovek s Kinoapparatom
El hombre de la cámara

D: Dziga Vertov. **G:** Dziga Vertov (documental). **F:** Mikhail Kaufman. **E.E.:** Dziga Vertov, Mikhail Kaufman. **Mon:** Dziga Vertov. **Ay. D:** Yelizaveta Svilova. **Ay. Mon:** Yelizaveta Svilova. **P:** VUFKU (Kiev). **Dur:** 95 min. **E:** 8 de enero de 1929. **País:** URSS.
I: Mikhail Kaufman (el hombre de la cámara), habitantes de Odessa, habitantes de Moscú.



Sobre una cámara gigante que mira a la audiencia, se encuentra el cameraman. El cine, inicialmente vacío, se llena de público, las luces se apagan, todo esta preparado; el director mueve la batuta, la orquesta comienza a tocar y la película se inicia.

Es aún de madrugada en la ciudad soviética; sus calles aparecen desiertas y las tiendas están todavía cerradas, nada turba el silencio de la gran urbe. Un coche aparece para recoger al operador que va provisto de su cámara, con la que se dispone a captar los sucesos del día. Un hombre, cuyo pie se ha atascado en las vías del tren, ve como el tren, que parece va a atropellarle, pasa por la vía de al lado. El vagabundo del parque se despierta, y la ciudad parece querer imitarle. Poco a poco las calles se van poblando de gente, los tranvías y coches hacen su aparición, y las fábricas inician su producción. El tráfico se hace más denso, mientras, los comercios, abren sus puertas. Atento a todos los acontecimientos, el operador filma, desde su coche, otro automóvil en el que viajan varias personas.

En la sala de montaje, una mujer corta y ordena la película.

El hombre de la cámara filma desde todos los ángulos y en todos los lugares, incluso desde un cesto suspendido por una grúa, recogiendo la realidad que le rodea: una ambulancia atendiendo a un accidentado, mujeres en la peluquería frente a otras que trabajan, una cadena de empaquetado de cigarros, telefonistas, mineros extrayendo carbón, construcción de la estación Volkhov, gente divirtiéndose en la playa, la actuación de un artista callejero, carreras de motos, el girar de un tiovivo, clientes de un bar bebiendo cerveza.

Los espectadores disfrutan del acontecimiento cinematográfico, gracias al ojo de la cámara que todo lo ve.

Cineasta y teórico radical, Dziga Vertov es desde sus comienzos un declarado seguidor del movimiento futurista encabezado por su amigo el poeta Vladimir Mayakovsky y en sus preocupaciones ideológicas y búsquedas formales está íntimamente relacionado con la vanguardia cinematográfica.

Aunque en una lectura simplista, *Chelovek s Kinoapparatom* pudiera parecer uno de los tantos documentales urbanos surgidos a la estela del éxito del film de Walther Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlín, die Symphonie einer Grosstardt,* 1927), el discurso de Vertov es mucho más complejo. Enemigo implacable del cine tradicional, el realizador intenta liberar la cámara de complejos pretéritos, y exime como una de sus principales máximas la de no copiar el funcionamiento del ojo humano en la filmación cinematográfica. De esta manera, contrasta la vida tal como es *vista por el ojo de la cámara,* frente a la visión imperfecta y subjetiva del ojo humano. Con sofisticados efectos de montaje, que incluyen pantalla partida, sobreimpresiones, cámara rápida y movimiento invertido, Vertov nos muestra su interesante concepción del medio cinematográfico como elemento aleccionador y didáctico. Más preocupado que en sus films anteriores por la plasticidad fílmica, Vertov nos ofrece, entre el gran número de procedimientos técnicos descritos, algunos momentos de gran belleza, con los que descubrimos la enorme sensibilidad, tantas veces oculta, del poeta *radical.*

Luego de una première el 7 de septiembre de 1927, la película se estrena el 8 de enero de 1929 en Kiev y el 9 de abril en Moscú, causando desde el primer momento un gran impacto popular, cuyos ecos van traspasar sus fronteras y provocar una enorme resonancia en todo el mundo.

L'argent
El dinero

D: Marcel L'Herbier. **G:** Marcel L'Herbier, adaptado de una novela de Emile Zola. **F:** Jules Kruger, Jean Lefort, Louis Le Bertre. **D.A.:** Lazare Meerson, André Barsacq, Jacques Manuel. **Ves:** Jacques Manuel. **P:** Simon Schiffrin para Cine-Mondial Cinegraphic. **Dur:** 195 min. **E:** 9 de enero de 1929. **País:** Francia.
I: Brigitte Helm (Baron Sandorf), Pierre Alcover (Nicolas Saccard), Yvette Guilbert (la mèchain), Alfred Abel (Alphonse Gundermann), Marie Glory (Line Hamelin), Henry Victor (Jacques Hamelin), Jules Berry (periodista Huret), Raymond Rouleau (Jantrou), Antonin Artaud (Mazaud), Marcelle Pradot (condesa Alice de Beauvilliers).

Nicolas Saccard, un especulador sin escrúpulos, y Alphonse Gundermann, un honesto banquero, se disputan el control del mercado internacional. Gundermann logra truncar una operación financiera de su rival y sitúa a Saccard al borde de la bancarrota. Tan delicada situación hace que Sandorf se vea abandonado por su amante, quien luego se une a Gundermann.

En un desesperado intento de salir a flote, Saccard se empeña en financiar unas explotaciones petrolíferas en Guayana, valiéndose del concurso del crédulo aviador Jacques Hamelin. Este accede a condición de organizar un recorrido de 7.000 kilómetros a través del Océano con un nuevo carburante. Tras el inicio de la prueba, se anuncia que el avión de Hamelin ha sufrido un accidente. En la bolsa, las acciones caen en picado. Informado de lo sucedido realmente, Saccard compra los valores a bajo precio y consigue una gran fortuna.

Saccard logra evitar el suicidio de Line, la mujer de Jacques, poniéndole al corriente de la verdad, a la que luego entrega un talonario de cheques a nombre de su marido, para su uso. En una gran fiesta organizada por Saccard, el especulador confiesa a Line sus deseos hacia ella. Ante la sorpresa de la joven, Saccard la amenaza con provocar la caída de Jacques a causa de los cheques sin fondo que ha sacado. Sandorf evita que Line dispare contra Saccard, y le aconseja vender sus acciones. Gundermann hace lo mismo y Saccard queda en descubierto y se ve objeto de multitud de demandas.

Acusado de operaciones deshonestas, Saccard es detenido, al igual que Hamelin a su regreso, con graves problemas de visión. Ambos comparecen ante el tribunal. Gundermann se hace car-

go de los turbios negocios de su rival y con un juego limpio, consigue reflotarlos en buena parte. Jacques es puesto en libertad, y su visión mejora. Saccard, al que todavía restan seis meses de prisión, sueña ya con su próximo negocio.

Destacado integrante de la vanguardia impresionista francesa que capitanea Louis Delluc, Marcel L'Herbier inscribe sus films en corrientes Art-decó, siendo *El Dorado* (1921), *La inhumana (L'inhumane,* 1924) y *El difunto Matías Pascal (Feu Mathias Pascal,* 1925) algunos de los más destacados. En esta ocasión, el director galo realiza una adaptación de una novela de Emilio Zola, pero lo hace transportando su acción al mundo bursátil de la Francia de los años 20, con lo que enfatiza la intemporalidad del poder del dinero y sus devastadores efectos.

La película rezuma grandiosidad por todas sus vertientes, lo que delata las ambiciones y esperanzas puestas por L'Herbier en el proyecto. Desde los gigantescos decorados hasta el enorme despliegue técnico o los grandes movimientos de masas presentes en el film, obtenemos un reflejo de la gran capacidad artística y el virtuosismo que atesora el realizador. La escena de la Bolsa, filmada durante tres días con trece cámaras, un tomavistas automático manejado desde una cúpula de 22 metros, y en la que toman parte más de 2.000 figurantes, ilustra a la perfección la ampulosidad que destila esta tragedia moderna, que se queda sólo a un paso de ser la obra definitiva que pretende L'Herbier.

La sólida posición de la que goza ya el cine sonoro y la deliberada mutilación de la película -el día de su estreno, el 9 de enero de 1929, en el cine Max Linder- hacen que el film no obtenga el éxito esperado. Los cortes son consecuencia del enfrentamiento personal entre L'Herbier y el distribuidor Jean Sapène, el cual, desoyendo las presiones de los críticos, reduce el metraje final de la película en más de media hora, lo que modifica en gran parte su sentido original.

Al rodaje de la película asiste, invitado por L'Herbier, el joven operador Jean Dréville, que filma un diario del rodaje titulado *Alrededor del dinero (Autour de l'argent),* que constituye un apasionado documento visual, cuya celebridad llegará a ser tan grande como la del film al que hace referencia.

Die Büschse der Pandora
La caja de Pandora / Lulú

D: Georg Wilhelm Pabst. **G:** Ladislaus Vajda, Joseph R. Fliesler, según las obras *Erdgeist* y *Büschse der Pandora* de Frank Wedekind. **F:** Günther Krampf. **Mon:** Joseph R. Fliesler. **D.A.:** Andrei Andreiev, Gottlieb Hesch. **Ves:** Gottlieb Hesch. **Ay. D:** Mark Sorkin, Paul Falkenberg. **M:** Curtis Ivan Salke. **R:** Joseph R. Fliesler. **P:** Seymur Nebenzahl y George C. Horsetzky para Nero-Film Ag, Berlín. **Dur:** 140 min. **E:** 30 de enero de 1929. **País:** Alemania.

I: Louise Brooks (Lulú), Fritz Kortner (Dr. Peter Schön), Daisy D'Ora (María de Zarniko, novia del Dr. Schön), Franz Lederer (Alwa Schön), Gustav Diessel (Jack el Destripador), Siegfried Arno (director teatral), Alice Roberts (condesa Anna Geschwitz), Carl Goetz (Schigolch, protector de Lulú), Krafft Rasching (Rodrigo Quast), Michael von Newlinsky (marqués Casti-Pianni).



Lulú es una joven amoral, abiertamente entregada a los placeres del amor, que no repara en la edad ni en el género de sus parejas. Un día se presenta en el apartamento de Lulú su amante y protector Peter Schön, quien le anuncia su intención de casarse con otra mujer. A pesar de eso Lulú le seduce, pero después, Schon descubre a un hombre escondido en la casa. Se trata de Schigolch, al que la joven le presenta alegremente como un antiguo mecenas.

Alwa Schön, hijo de Peter, no comprende la actitud de su padre para con Lulú, de la cual él está enamorado y para quien escribe una revista musical. A una de las primeras representaciones de la obra acude Peter con su novia. Al verlos, Lulú queda desconsolada y rehusa salir a escena. En un intento por consolarla Peter acaba sucumbiendo a sus encantos y decide romper su compromiso y casarse con Lulú. Durante la fiesta de bodas, Lulú se divierte con todos los invitados ante la desesperación de Peter; baila el tango con una les-

biana y se muestra cariñosa con Schigolch y Alwa. En el curso de una disputa, Lulú mata a Peter. La muchacha es condenada a cinco años de prisión, pero logra escapar.

Alwa se ve obligado a emplearse como jugador profesional y a hacer trampas para mantener a Lulú y poder pagar un chantaje al marqués de Casti-Piani, un aristócrata decadente que ha reconocido a la muchacha. Tras verse implicados en la muerte de Rodrigo Quast, un funambulista que les pide dinero, Lulú, Alwa y Schigolch huyen en barco a Londres. Allí la joven debe trabajar como prostituta para mantener al grupo. Es Navidad y un extraño cliente, Jack el Destripador, sube con Lulú a la habitación donde le da muerte.

La película es una adaptación de dos obras de teatro de Frank Wedekind: *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora.* Con objeto de mantener la homogeneidad del relato, Pabst se ve obligado a sintetizar la historia y a eliminar algunos personajes, a pesar de lo cual, el realizador logra conservar toda la brutalidad y carga sexual presente en las piezas originales.

El enorme problema que supone llevar a la pantalla la intensa y profusa temática de Wedekind, es resuello por el realizador mediante el espléndido tratamiento de la imagen. El virtuosismo con que Pabst maneja el lenguaje visual a través de elipsis, superposiciones o encadenado de secuencias, convierte en sencillo lo imposible y transciende el diálogo de sus personajes, hasta dar la sensación de que éstos están provistos de capacidad para pensar.

Después de una intensa búsqueda de la actriz que ha de interpretar a Lulú -Marlene Dietrich se encuentra a punto de obtener el papel-, la respuesta afirmativa de la Paramount ante los requerimientos de Pabst confirma que será Louise Brooks quien lo encarne. La actuación de la artista americana descubre el gran acierto de la elección del realizador, que sólo la conocía por el film *Una mujer en cada puerto (A Girl in Every Port,* 1928) de Howard Hawks. Toda la sensualidad, vulnerabilidad y capacidad degradante de la *omnisexual* Lulú, cazadora y víctima al mismo tiempo, la logra transmitir Louise Brooks en el «papel de su carrera» y con el que ya nunca dejará de identificársele. Durante el rodaje, Pabst se esfuerza en condicionar los estados de ánimo de Brooks a los que Lulú precisa en cada momento y para ello el realizador no duda en presionar sicológicamente a la actriz. Un método ciertamente tiránico pero, a la vista de los resultados, no poco efectivo.

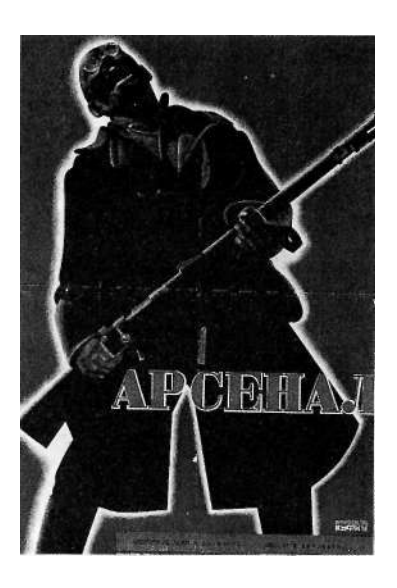
El film se estrena el 30 de enero de 1929 en el Gloria-Pa-

last de Berlín. Impacta al público la desinhibición del planteamiento, mucho más explícito que el de la versión interpretara Asta Nielsen cinco años antes, pero la película no alcanza gran éxito. La explicación hay que encontrarla en el asentamiento cada vez más general del cine sonoro en Alemania.

Arsenal

Arsenal

D: Alexander Dovzhenko. **G:** Alexander Dovzhenko. **F:** Danylo Demutsky. **Mon:** Alexander Dovzhenko. **D.A.:** Isaac Shpinel, Vladimir Muller. **Ay. D:** Lazar Bodik. Alexei Klaper. **M:** Igor Belza. **P:** VUFKU (Odessa). **Dur:** 78 min. **E:** 25 de febrero de 1929. **País:** URSS.
I: Semyon Svashenko (Timosh), Mikola Nademsky (funcionario / nacionalista), Amvrozi Buchma (soldado alemán), Nikolai Kuchinsky (Petljura), David Erdman (oficial alemán), Sergei Petrov (soldado alemán), Gregori Kharkov (soldado ruso), Alexander Evdakov (Nicolás II), Fedor Merlatti (Sadovsky), K. Mikhailovsky (nacionalista ucraniano).



Ucrania. Tras el estallido de la Gran Guerra, el fantasma del hambre y el frío invade los hogares de obreros y campesinos. Los campos, antaño proveedores de abundantes cosechas, aparecen estériles. Mientras la desesperación hace presa en el pueblo, en el frente miles de soldados sufren los horrores de la sangrienta batalla. Esparcidos por el suelo, yacen los cuerpos inertes de los muertos, algunos de los cuales parecen dibujar en su rostro un rictus macabro. Pero, para los soldados, la guerra no tiene sentido y, desertando de las trincheras, comienzan a regresar a la patria.

En Kiev la burguesía intenta mantener su hegemonía y para ello organiza el Gobierno Central. Timosh, un obrero ucraniano que acaba de llegar del frente,

se erige en portavoz del malestar popular, y tomando la palabra en el Congreso de los Soviets Ucranianos, denuncia la política traidora del gobierno. Junto a otros compañeros, Timosh llega a la fábrica Arsenal, centro de la actividad militar de Kiev.

Manifestando su descontento ante el abuso de los terratenientes y en demanda de tierra para los trabajadores, la fábrica comienza una huelga. Como respuesta a la insurrección, los cosacos atacan la fábrica sin piedad. En un principio, son contenidos por la heroica defensa de los obreros. Pero las fuerzas son desiguales y Arsenal es tomada finalmente por las bandas de cosacos a caballo, que irrumpen en la fábrica. Habiendo sobrevivido a duras batallas en el frente, Timosh se ve ahora rodeado por las fuerzas ocupantes que disparan sobre él. El joven se mantiene erecto y descubriéndose el pecho grita a sus enemigos: «*¡Disparad! Existe algo que jamás podréis matar*», mientras una segunda ráfaga impacta en su cuerpo.

Arsenal supone la quinta realización de Alexander Dovzhenko, y después de *La montaña del tesoro (Zvenigova,* 1928), la película va a convertirse en su segunda obra maestra. Escrita por el propio Dovzhenko en poco más de dos semanas, el director nos presenta la clase obrera ucraniana y las motivaciones que la llevan a rebelarse contra el poder central.

A través de la originalidad de sus procedimientos estéticos, donde lo natural y artístico se funden formando un todo, Dovzhenko nos muestra su propia realidad, auténtica y armónica. A diferencia de otros realizadores soviéticos, el director ucraniano no fundamenta su tesis en los dogmáticos principios gubernamentales. Muy al contrario, Dovzhenko se aleja de ellos para presentar su significación revolucionaria de un modo muy personal. Combatiente por la liberación de su país, Dovzhenko siente lo que cuenta como parte de sí mismo, y de ello nace una narrativa fuerte e intensa. Así, la visceralidad presente en *Arsenal* es fruto de la propia convicción moral y de su profunda identificación con el tema que aborda. Logra, de esta manera, convertir un relato de mínima base argumental sobre las luchas obreras de su Ucrania natal en un extenso poema, violento, bello e imborrable.

La seducción que en Dovzhenko ejerce el aspecto formal hace que no dude en utilizar un lenguaje complicado, que obvia la presentación de elementos que contribuyen, precisamente, a hacer asequible el film. La complejidad interpretativa que tal profundización formal pudiera ocasionar al gran público, no le pre-

ocupa en absoluto al realizador, como tampoco las críticas de quienes aseguran que para la degustación total de su universo, es necesaria una cierta cualificación en el tema.

Tras los seis meses que requieren su filmación y montaje, la película se estrena el 25 de febrero de 1929 en Kiev. Con el éxito que logra, Dovzhenko se erige en uno de los maestros del cine soviético, reafirmándose, además, como el poseedor del lenguaje cinematográfico más personal de todos ellos.

Asphalt
Asfalto

D: Joe May. **G:** Fred Majo, Hans Szekely, Rolf E. Vanloo, según una novela de Rolf E. Vanloo. **F:** Günther Rittau. **D.A.:** Erich Kettelhut. **Ves:** Renée Hubert. **M:** Willy Schmidt Gentner. **P:** Joe May-Film de Erich Pommer Produktion para Ufa, Berlín. **Dis:** Dif (Fwms). **Dur:** 2.575 metros. **E:** 12 de marzo de 1929. **País:** Alemania.
I: Gustav Fröhlich (Albert Holk), Betty Amann (Elsa Kramer), Albert Steinrück (sargento Holk), Else Heller (la madre), Hans Adalbert von Schlettow (cónsul), Hans Albers (comparsa), Paul Hörbiger (comparsa), Arthur Duarte, Trude Lieske, Karl Platen.



El joven agente Albert Holk dirige el tráfico al atardecer en la bulliciosa metrópoli. Albert vive con sus padres y ha heredado de su progenitor, coronel de policía, integridad y rectitud.

Elsa, una bella prostituta de lujo, roba un brillante de una joyería y, cuando tras un largo interrogatorio es establecida su culpabilidad, Albert se encarga de trasladarla a comisaría. Durante el trayecto, Elsa la suplica que le deje marchar. Aunque inicialmente el policía se muestra inflexible, finalmente accede a pasar por casa de la joven para recoger su documentación. Allí, la muchacha consigue seducirle.

Al día siguiente, Elsa se da cuenta que el policía se ha olvidado la cartera en su dormitorio y se la manda por correo acompañada de una caja de puros. El agente, sintiéndose manipulado, vuelve a casa de la joven para devolverle el regalo, pero otra vez sucumbe ante sus encantos y acaba pidiéndola en matrimonio. La muchacha intenta desengañarle mostrándole quien es ella en realidad. En ese momento llega Langen, jefe de una banda de ladrones y amante de Elsa. Se entabla una pelea entre los dos hombres, en la cual Langen resulta muerto de un golpe en la cabeza.

Albert huye hasta su casa y confiesa a su padre lo ocurrido. El viejo policía se ve obligado a cumplir con el difícil deber de detenerle. Mientras prestan declaración en comisaría, se presenta Elsa, que esclarece la identidad de la víctima y declara que el acto ha sido en legítima defensa. Albert es puesto en libertad y Elsa retenida, pero el agente, que ama a la muchacha, promete esperarla el tiempo que sea necesario, para hacerla su mujer.

A estas alturas, el realizador alemán Joe May es todo un veterano en el mundo del cine. Desde que se introdujera en él en 1911 ha dirigido unas 80 películas, algunas tan interesantes como *La villa misteriosa (Die geheimnisvolle villa,* 1913), con la que introduce el serial en Alemania, la espectacular *Ventas Vincit* (1918), o la exótica *La tumba india (Das indische grabmal,* 1921) en la que también colaboran Fritz Lang y Thea von Harbou en calidad de guionistas. En nómina de la Ufa desde 1926, May es designado por Erich Pommer para dirigir *Asphalt.*

La película presenta una larga secuencia inicial que nos muestra el humo del alquitrán elevándose desde el suelo y prosigue con unas imágenes de la gran metrópoli. Se muestran sus avenidas, el populoso tráfico y las gentes que inundan las calles. Se suceden a un ritmo vertiginoso y son fruto de numerosos alardes técnicos -largos travellings, técnicas de collage o sobreimpresiones- que no dejan lugar a dudas sobre la fuente inspiradora del film, que no es otra que *Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927) de Walther Ruttmann.

El nudo de la historia nos refiere la degradación paulatina de un policía que cae en manos de una mujer fatal y cuyos principios morales sucumben ante el poder de la pasión. Con este simple argumento, May desarrolla interesantes hallazgos visuales que le llevan a utilizar el tiempo y el espacio fílmico como lenguaje cinematográfico y le posibilitan un importante ahorro de carteles explicativos. Gracias a la profusión de cámaras móviles, el realizador, nacido en Viena,

traslada al cine comercial las técnicas de experimentalismo y de vanguardia, haciendo del film un interesante campo de pruebas que concluye con la gestación de este interesante híbrido, encuadrado por algunos críticos dentro de un moderno realismo social.

En el Ufa-Palas am Zoo de Berlín tiene lugar el 12 de marzo de 1929 el exitoso estreno de la película. Con ella May va a alcanzar tanto su cima artística como el status de máximo representante del realismo alemán del momento.

Novyi Vavilon
La Nueva Babilonia

D: Grigori M. Kozintsev, Leonid Z. Trauberg. **G:** Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, según una idea de P. Bliakin. **F:** Andrei N. Moskvin. Evgeni Mikhailov. **Mon:** Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Evgeni Enei. **D.A.:** Evgeni Enei. **Ay. D:** Sergei Gerasimov, S. Shakliarki, S. Bartenev. **M:** Dimitri Shostakovitch. **P:** Sovkino (Leningrado). **Dur:** 110 min. **E:** 13 de marzo de 1929. **País:** URSS.
I: Elena Kuzmina (Louise Poirier). Pyotr Sobolevsky (Jean, un soldado), David Gutman (el patrón del gran almacén), Sofiya Magarill (una actriz), Sergei Gerasimov (Lutro, periodista), Sergei Gusev (Poirier, viejo), Yanina B. Zheimo (Therese, modista), Evgeni Chervyakov (soldado de la Guardia Nacional), Anna Zarzhinskaya (muchacha de la barricada), Vsevolod Pudovkin (vendedor).



París en tiempos del Segundo Imperio es una ciudad-comercio. La burguesía vive alegre. Aprovecha la guerra contra el ejército alemán para especular, sin preocuparse por las continuas derrotas de sus soldados. Los clientes abarrotan los grandes almacenes *Nueva Babilonia*, donde la joven Louise Poirier, trabaja a destajo.

En el café *Imperio*, los burgueses se entregan a los placeres de la vida, bebiendo y bailando el can-can animadamente. Mientras, unidades de soldados fran-

ceses parten hacia el frente, tratando de detener la ofensiva alemana. Nadie parece oír a un periodista, que anuncia que el ejército francés ha sufrido una importante derrota.

Las fuerzas alemanas cercan París. La burguesía, harta de la guerra, decide capitular a espaldas de los obreros. El hambre hace presa en la población y los soldados piden limosna por las calles de la ciudad rendida. Louise conoce y se enamora de Jean, un soldado de origen campesino que ansia volver a su lugar de origen. Pero el pueblo, que no está dispuesto a aceptar las disposiciones burguesas, se revela contra la vergonzante actitud de su gobierno, y se apresta a defender la ciudad. Los obreros se apropian de los cañones y los trasportan a sus barrios.

Los alemanes abandonan París. El 18 de marzo de 1871 se organiza la Comuna de París, en la que Louise toma parte activa. El gobierno ordena a los soldados franceses, entre los que se encuentra Jean, a marchar contra los revolucionarios, pero las mujeres consiguen convencer a aquellos para que no se lleven los cañones.

La burguesía, que se ha retirado a Versalles, acaba por engañar a los soldados para que marchen sobre París. Los obreros construyen barricadas en la calles, aprovechando los adoquines y los objetos que obtienen en el saqueo de los almacenes *Nueva Babilonia*. Los soldados abren fuego. En medio de la desigual lucha, Jean es presa de la desesperación al ver a Louise entre los comuneros, pero ella parece rebosar alegría.

Tras la masacre, Louise es detenida y condenada a ser fusilada. El propio Jean es obligado a cavar la tumba de su amada, que ha dado su vida por la causa del pueblo. En las paredes, las palabras *Viva la Comuna* parecen empeñadas en sobrevivir a la lluvia que cae sobre París.

El importante esfuerzo investigador realizado por los dos miembros más destacados del grupo de la FEKS (Fábrica de actores excéntricos), Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, lleva a ambos a viajar hasta la capital francesa para estudiar *in situ* los sucesos acaecidos durante el levantamiento popular de la llamada Comuna de París, a fin de estudiar y establecer la mayor veracidad de los mismos. Sin embargo, la épica de *Novyj Vavilon*, en su concepción fílmica, se acerca mas al espíritu legendario de la historia que a la literal reproducción de la realidad.

La película tiene un planteamiento conceptual exagerado y exasperado, por el que deambulan unos personajes arquetípicos, a los que Kozintsev y Trauberg sumergen de vez en cuando en hechos auténticos. De esta mane-

ra, el burgués gordo y decadente, se divierte despreocupado de la suerte que corren los obreros en la calle, mientras baila en el café *Imperio* y se fuma su cigarro puro. Frente a él, se encuentra el proletario francés, personalizado en la figura de la comunera Louise Poirier que, harta de la opresión de sus superiores, se rebela y toma las armas. El saqueo del almacén de novedades *La Nueva Babilonia* servirá para construir las barricadas. Pero precisamente esta esquematización, la gran intensidad dramática que posee, los cuadros fílmicos inspirados en pintores franceses y la estética expresionista presente en la película le dan a ésta un sentido coreográfico y la convierten en una especie de ballet cinematográfico romántico y pasional sobre un suceso, la Comuna de París, que, a decir de sus autores, fue el preludio ideal de la Revolución de Octubre.

La expectación desatada por el film en la URSS hace que Shostakovitch acepte escribir una partitura original para la película y culmina en un gran éxito de crítica y público tras su estreno el 13 de marzo de 1929. La cinta, posteriormente distribuida en Occidente, tuvo una acogida muy favorable.

Un chien andalou
Un perro andaluz

D: Luis Buñuel, Salvador Dalí. **G:** Luis Buñuel, Salvador Dalí. **F:** Albert Duverger. **Mon:** Luis Buñuel. **D.A.:** Pierre Schildknecht. **Ay. D:** Pierre Batcheff. **M:** Sonorización posterior: Richard Wagner, Beethoven y un tango. **P:** Luis Buñuel, Salvador Dalí. **Dur:** 24 min. **E:** 6 de junio de 1929. **País:** Francia.
I: Pierre Batcheff (el ciclista), Simonne Mareuil (la mujer), Jaime Miravitlles (Hermano marista), Luis Buñuel (el hombre de la navaja), Salvador Dalí (Hermano marista).

Un hombre afila una navaja de afeitar y con ella corta el ojo de una mujer.

Ocho años después. Un joven ciclista extrañamente ataviado, pedalea por entre las calles. Una mujer que le observa desde su ventana ve como el ciclista se desploma; rápidamente la joven baja a la calle y besuquea al joven. En la habitación, la mano del ciclista se cubre de hormigas. Una mujer vestida de hombre que empuja con su bastón una mano cortada es atropellada por un coche. Dentro de la casa, el joven acaricia los pechos de la mujer. Esta huye y el ciclista la persigue, pero se lo impide el peso de dos sacerdotes y dos pia-



nos de cola con dos burros putrefactos encima. La mano del ciclista queda atrapada en la puerta y vuelve a cubrirse de hormigas.

Hacia las tres de la mañana llega un extraño que rompe el vestido que el ciclista ha vuelto a colocarse, y lo tira por la ventana.

Dieciséis años antes, el extraño, que resulta ser él mismo en su juventud, da dos libros al ciclista. Los libros se convierten en revólveres, y el ciclista dispara contra el extraño que cae muerto en una campiña. Su cuerpo es trasladado por unos señores. La mujer ve una mariposa en la pared y el ciclista se borra la boca de la cara con la mano. En su lugar le aparece el sobaco de la mujer; ella le saca la lengua y se va. La mujer llega a la playa, donde besa a al hombre que la espera. Entre las rocas descubren las ropas del ciclista.

En primavera el hombre y la mujer están enterrados en la arena hasta la cintura.

En esta época, el interés de Luis Buñuel por el cine es muy grande y propone a su amigo Salvador Dalí el realizar una película juntos. Será la confluencia de los sueños de ambos (la mano de Dalí, llena de hormigas; y Buñuel, cortando el ojo a alguien) el germen que va a dar origen a *Un chien andalou.*

El guión está terminado en una semana y en su realización sólo prevalece una máxima, la de no aceptar ninguna idea que pueda conducir a una explicación racional de la historia. La película se financia con la mitad de las 25.000 pesetas que le ha dado a

Buñuel su madre. La otra mitad se la ha gastado el futuro realizador en juergas con los amigos.

Si bien su fondo es absolutamente irracional y la falta de concordancia entre las escenas manifiesta (tanto en lo espacial como en lo temporal), una por momentos supuesta coherencia de los personajes, así como la insistencia por parte del realizador en subrayar determinados objetos, invita al espectador a intentar encontrar explicaciones lógicas a lo irracional.

El título, *Un perro andaluz* -explica Buñuel-, obedece a un libro de poemas que él tenía listo para imprimir en 1927 y no es, como asegura García Lorca, un insulto contra su persona.

La película se preestrena en abril de 1929 en el Studio des Ursulines de París. A pesar de su clara intención provocadora, de los numerosos desmayos que origina, de dos abortos que tienen lugar durante su proyección y de la presentación de más de 30 denuncias en la comisaría de policía, la película no es prohibida y permanece 9 meses consecutivos en cartel. La aceptación que el film obtiene entre los miembros del grupo surrealista provoca la integración de Buñuel en su movimiento, aunque luego, a algunos de ellos, les irrite sobremanera y les cueste entender el gran éxito de audiencia de una película dirigida a ofender precisamente al público que la aplaude.

Die Frau im Mond

La mujer en la luna

D: Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou y Fritz Lang, según la novela de Thea von Harbou. **F:** Curt Courant, Otto Kanturek, Oscar Fischinger. **E.E.:** Kontantin Tschetwerikoff. **Colaboración técnica:** Horst von Harbou, Hermann Oberth, Gustav Wolff, Josef Danoliwatz. **Mon:** Felix Malitz. **D.A.:** Otto Hunte, Emil Hasler, Karl Vollbrecht. **M:** Willy Schmïdt-Gentner. **R:** Felix Malitz. **P:** Fritz Lang para Fritz Lang Film. **Dis:** Universum Film A.G. (Ufa), Berlín. **Dur:** 178 min. **E:** 15 de octubre de 1929. **País:** Alemania.

I: Gerda Maurus (Frieda Venten), Willy Fritsch (ingeniero Wolf Helius), Gusav von Wangenheim (Hans Windegger), Klaus Pohl (profesor Georg Mansfeldt), Fritz Rasp (Walt Turner), Gustl Stark Getettenbaur (Gustav), Margarete Kupfer (ama de llaves), Karl Platen (técnico), Max Maximilian (Grotjan, chófer), Gerhard Dammann (capataz).

Enfrentado a la comunidad científica por sus teorías sobre la existencia de yacimientos auríferos en la luna, el profesor Georg

Manfeldt proyecta, junto a su amigo el ingeniero Wolf Helius. un viaje espacial que le lleve a confirmar sus tesis.

Los magnates que controlan las finanzas en la tierra desean a toda costa hacerse con los resultados de las investigaciones del profesor, y ante la negativa de éste a venderlas, las roban a través de su agente Walt Turner. Para realizar el viaje, Helius y el profesor deberán ahora plegarse a las condiciones que les son impuestas por los magnates, una de las cuales consiste en la inclusión de Turner en la tripulación. El ingeniero Hans Windegger y su prometida Friede Venten, completan el quinteto de astronautas que, a bordo de la nave *Friede*, despegan hacia la luna.

Durante el viaje descubren que el pequeño Gustav viaja como polizón. El profesor Manfeldt es el primero en pisar la superficie lunar y descubrir que su atmósfera es respirable. Confirma sus teorías al avistar una enorme veta aurífera en la superficie, pero, acosado por Turner, el profesor se precipita en un agujero. Con la información que deseaba, Turner pretende regresar a la tierra, abandonando allí al resto de la tripulación, pero es sorprendido y abatido de un disparo. Sin embargo, durante el tiroteo, Turner ha logrado su objetivo: inutilizar la nave dañando los tanques los oxígeno de un certero disparo.



Tras una exhaustiva evaluación de daños, se objetiva que sólo tres personas podrán regresar a la tierra, uno deberá quedarse. Ante su desesperación el azar elige a Windegger. Pero Helius, a pesar de que él también ama a Friede, decide sacrificarse por la pareja y abandona la nave poco antes de partir. Tras el despegue del cohete, Helius divisa a Friede, que no ha querido abandonarle. Ambos se abrazan.

Basada en un argumento de Thea von Harbou titulado *Frau im mond,* la película destaca porque vuelve a utilizar los viejos sueños de Méliès y acierta a dotarlos de entidad real. A la importante capacidad fabuladora de Lang, que el realizador evidencia al inventar la cuenta atrás como

solución narrativa, se une el asesoramiento de auténticos científicos, como Willy Ley y Fermann Oberth, y de los astrónomos Gustav Wolff, Josef Danoliwatz y Horst von Harbou, que aportan a la cinta una veracidad extrema. De hecho, los nazis se verán obligados posteriormente a destruir las maquetas de la nave espacial para no poner en peligro el proyecto ultrasecreto que constituye la construcción de las bombas-cohete V1 y V2.

El film consta de dos partes bien diferenciadas. La primera es un entramado folletinesco en el más puro estilo Lang-Harbou, en el que ambos nos muestran un universo poblado de especuladores que pretenden dominar el mundo, robos de valiosos documentos, cambios de personalidad, etc. La segunda parte, donde se nos refiere el viaje espacial, es sin duda lo mejor de la película. En ella, el aspecto visual domina totalmente y sus imágenes logran cautivar los sentidos como, por ejemplo, la portentosa secuencia del lanzamiento del cohete. Pero, además, al liberar al hombre de su entorno vital habitual, Lang consigue elaborar un estudio del individuo, subrayando en él sus conflictos personales e interpersonales: codicia, envidia, celos y violencia y mostrarlos en un estado inusualmente puro. La inmensidad del espacio lo permite.

En el reparto destaca la presencia de Gerda Maurus y Willy Fritsch en los papeles estelares. Al igual que en *Spione*, Lang vuelve a contar con la que él considera la más exacta recreación cinematográfica de la pareja alemana perfecta.

La película se estrena el 15 de octubre de 1929 en el Ufa Palast am Zoo de Berlín, obteniendo un refrendo popular importante. A decir de Herman Weinberg, *«es uno de los últimos grandes films mudos del cine alemán»*.

Our Daily Bread / City Girl

El pan nuestro de cada día

D: Friedrich W. Murnau. **G:** Berthold Viertel, Marion Orth a partir de la pieza teatral *The Mud Turtle* de Elliot Lester. **F:** Ernest Palmer. **Mon:** Harold Schuster. **D.A.:** Harry Oliver, William Darling. **Ves:** Sophie Wachner. **Ay. D:** A.F. Erickson, Herman Bing. M: Arthur Kay. **R:** Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dur:** 92 min. **E:** ¿octubre? de 1929. **País:** EEUU.
I: Mary Duncan (Kate), Charles Farrel (Lem Tustine), David Torrence (Tustine, el padre de Lem), Edith Yorke (Mrs. Tustine, la madre



de Lem), Dawn O'Day (Mary Tustine), Tom Maguirre (Matey), Dic Alexander (Mac), Pat Rooney (Butch), Edward Brady (un segador), Jack Pennick (otro segador).

Con al intención de vender la cosecha de trigo, Lem parte de la granja de sus padres en Minnesota camino de la ciudad. En la urbe, el muchacho conoce a Kate, una camarera de la que se enamora y con la que se casa. Pero a su regreso, Tustine, el padre de Lem, reprocha a su hijo el bajo precio obtenido por la mercancía y ve en ello la mala influencia de Kate. Según pasan los días, crece la antipatía que Tustine siente por Kate, de quien el viejo piensa que perturba la paz del hogar.

Los esfuerzos de la muchacha por acomodarse a la vida campesina le hacen ganarse las simpatías de su suegra, pero no así de Tustine, que incluso llega a abofetearla durante una discusión. La inhibición de Lem al respecto provoca un alejamiento entre Kate y su marido.

Los trabajadores contratados por Tustine llegan a la granja para iniciar la recolección de la cosecha. Su capataz, Mac, no pierde ocasión para acosar a Kate, pero la muchacha le rechaza sistemáticamente. Un día, cuando Kate cura la mano de Mac, herida en las tareas del campo, se desata la tragedia. Tustine, al sorprenderlos juntos, cree tener al fin la prueba de sus sospechas y acusa a Kate de serle infiel a Lem.

El empeoramiento de las condiciones climáticas hace necesario el doblar la jornada para salvar la cosecha. Mac amenaza a Kate con retirar a sus braceros si no accede a irse con él. La muchacha, cansada y desesperada, asiente. Al enterarse, Lem se vuelve furioso contra Mac, al que golpea hasta hacerle confesar la verdad; a continuación, sale al paso de su mujer y consigue convencerla de que regrese a la granja. A su llegada, la pareja es sorprendida por los disparos de Tustine sobre los trabajadores desertores, que llegan a poner en peligro la integridad de Lem y Kate. Tal posibilidad, hace a Tustine replantearse su actitud y pide perdón a Kate. La cosecha de este año se ha perdido, pero la del año próximo contará con el esfuerzo

de un nuevo miembro. Tustine abraza a Kate. Ahora todos forman parte de la misma familia.

A partir de la novela de Elliot Lester *The Mud Turtle,* Murnau se plantea la realización de *Our Daily Bread,* que pretende ser tanto un canto a la vida y costumbres de las gentes del campo, personalizadas en los granjeros de Dakota, como poner en evidencia la alienación que provoca la metrópolis moderna, ignorante absoluta de los recursos sustanciales de la naturaleza.

Los espectaculares movimientos de cámara de los que Murnau hace gala en sus films anteriores *(Sunrise y Four Devils)* se transforman aquí en planos fijos. El estatismo de los ambientes cerrados pretende realzar el clima opresivo y asfixiante en el que viven los personajes. Los exteriores, por el contrario, se presentan vivificadores. Allí, la cámara puede moverse libremente y deslizarse, montada en trineo, por los campos de trigo. El realizador consigue una perfecta plasmación del elemento pasional presente en la historia. El amor de la pareja se ve enfrentado a un entorno conservador, que se revuelve ante la presencia del nuevo miembro: Kate. El sentimiento de hostilidad que la muchacha provoca en su suegro se deriva del convencimiento de que perturba el orden establecido. El viejo actúa reactivamente en defensa de su mundo ancestral, que ahora siente peligrar. El discurso maniqueo (campo-virtud, ciudad-vicio), esgrimido en *Sunrise,* cobra aquí nueva dimensión, al contemplar la integración de la muchacha, un elemento ajeno al mundo rural y, por lo tanto, sospechoso, pero finalmente redimido ante su firme voluntad de adaptación al medio.

Murnau es contrario a la decisión de la productora de sonorizar el film. Pero el director germano ha caído en desgracia en la Fox, algunos de cuyos directivos ven en él a un nuevo Stroheim despilfarrador. Murnau rescinde su contrato y la productora centra sus esfuerzos en la versión sonora, que se estrena un año después, bajo el título de *City Girl,* en la mayoría de los estados del país.

Oblomok imperii

Las ruinas del imperio / El hombre que ha perdido la memoria

D: Friedrich Ermler, Katerina Vinogradskaya. **G:** Katerina Vinogradskaya, Friedrich Ermler. **F:** Evgeni Schneider, G. Bushtuyev. **D.A.:** Evgeni Enei. **Ay. D:** R. Minan, V. Portnov. **M:** Vladimir



Deshevov. **P:** Sovkino (Leningrado). **Dur:** 2.203 metros. **E:** 28 de octubre de 1929. **País:** URSS.
I: Fedor Nikitin (Filimonov), Ludmila Semyonova (su antigua esposa), Valeri Solovtsov (el marido de su esposa), Yakov Gudkin (soldado herido de la Armada Roja), Sergei Gerasimov (menchevique), Vyatcheslav Viskovsky (antiguo propietario de la fábrica), Varvara Myasnikova, Ulrich Krug.

Finalizando la Gran Guerra mundial, el soldado Filimonov sufre una grave conmoción cerebral de la cual deriva una amnesia. Aunque es condecorado y ascendido a suboficial de caballería de la Cruz de San Jorge, su lesión cerebral le impide recordar nada de su vida anterior.

Diez años más tarde, Filimonov trabaja como guarda en una estación de ferrocarril. Un día, a través de la ventana de un vagón del tren ve a su mujer y, presa de un shock emocional, a su mente comienzan a bullir los viejos recuerdos hasta el momento del accidente, olvidando todo lo ocurrido desde entonces. Decidido a reencontrarse con su pasado, Filimonov parte hacia San Petersburgo a la búsqueda de su mujer.

A partir de aquí, ante Filimonov va apareciendo un mudo nuevo e incomprensible. Durante el tiempo transcurrido, la mujer de Filimonov, creyendo muerto a su marido, se ha vuelto a casar y disfruta de estabilidad en su nuevo matrimonio. La fábrica, que otrora fuera su lugar de trabajo, funciona de manera distinta a la que él conoció. Desde que los soviets ocupan el poder, los patronos ya no existen, siendo los propios obreros los propietarios de la empresa. Con la ayuda de los trabajadores de la fábrica, Filimonov asimila, poco a poco, los grandes cambios ocurridos durante su *ausencia*, lo que le ayuda a librarse de antiguos servilismos y adaptarse a la nueva y más justa sociedad.

Iniciado en el mundo del cine como actor, Friedrich Ermler pronto se lanzará a la realización de cortos experimentales. En franca oposición formal a la *Fábrica de actores excéntricos* de Leningrado, Ermler funda su

propio taller, el KEM, desde el que preconiza cierto ascetismo. Sus films nos descubren al realizador como un cronista independiente de los constantes cambios sociales que presenta su país y, de entre todos ellos, *El zapatero de París (Parizskij sapoznik)* de 1928, es su obra más audaz hasta ese momento.

Basándose en un elaborado guión de Katerina Vinogradskaya, y contando con la bella fotografía de Evgeni Schneider, Ermler rueda en 1929 *Oblomok Imperii.* Anteponiendo el mensaje al virtuoso marco formal del film, el realizador construye un profundo discurso en el cual, utilizando como excusa el transtorno psíquico del personaje, pone de manifiesto las grandes diferencias que separan las dos concepciones sociales imperantes en el país en los dos últimos años. Pasado y presente aparecen como dos universos antagónicos e irreconciliables, y de la presentación de las bondades del nuevo régimen frente al viejo, se desprende además un valioso testimonio de las costumbres en la época de la NEP, que son referidas mediante divertidos toques de comedia.

Con una inteligente utilización del montaje y asimilando los ensayos de vanguardia cinematográfica europea, Ermler consigue eficaces momentos narrativos, como cuando nos muestra la visión de los campos de batalla a través de la mente de un amnésico, en la cual todos los soldados amigos y enemigos poseen la misma identidad. Tal imagen, abstraída de la realidad y liberada por un instante de la carga de monstruosidad que conlleva toda contienda armada, llega a resultar poética.

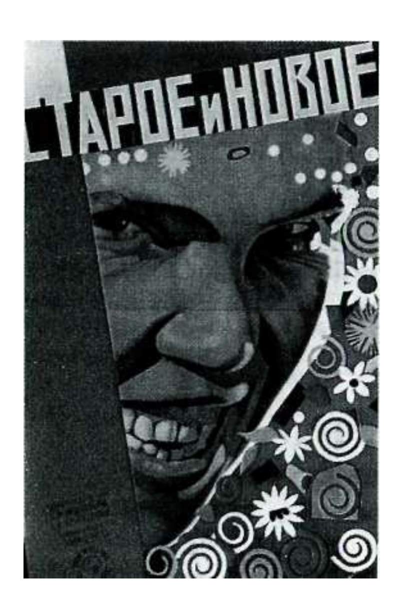
La película se estrena el 28 de octubre de 1929. Unánimemente, la crítica destaca la excelente interpretación de Fedor Nikitin, del que aseguran que, para preparar su papel, se recluyó durante seis meses en un manicomio.

Staroe i Novoe

La línea general / Lo viejo y lo nuevo

D: Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov. **G:** Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrov. **F:** Eduard Tissé. **Mon:** Sergei M. Eisenstein. **D.A.:** Vasili Rakhals, Andrei Burov, Vasili Kovrigin. **Ay. D:** Maxime Struch, Mikhail Gomarov. **Ay. F:** Vladimir Popov, Vladimir Nilsen. **P:** Sovkino (Moscú). **Dur:** 2.469 metros. **E:** 7 de noviembre de 1929. **País:** URSS.

I: Marfa Lapkina (la campesina), Vasili Buzenkov (director de la Central Lechera), Kostya Vasiliev (el



tractorista), Valeri Chukhmarev (el kulak), Pere Matevci (pope), Mikhail Gomorov (campesino), Anatoli Neginkov (profesor Mitrockine), Ivan Yudin (komsomol), Elena Sukhareva (campesina disconforme), Nicolai Palej (otro campesino).

En remotos lugares existen numerosas y pequeñas haciendas campesinas, cuyos moradores llevan una vida miserable, y cuyo progresivo minifundismo les empobrece aún más. Una campesina, Marta Lapkina, al no poseer un caballo, ve como su famélica vaca cae moribunda cuando realiza con ella las tareas del campo. Marfa considera que no puede vivir así y habla a los campesinos de unión, pero sólo ella está de acuerdo cuando el *Komsomol* habla de organizar un *koljoz* (cooperativa agraria). Los devotos campesinos, ante el paso de una nube casual, se levantan a rezar preguntándose si eso no es un engaño. Igual escepticismo muestran ante la nueva máquina desnatadora pero, al comprender su valía, aumentan los miembros del *koljoz.*

Se extirpa la raíz de lo viejo, pero no del todo. Marfa es zarandeada por los campesinos cuando les reprocha que se repartan el dinero de la cooperativa. El *komsomol* les hace entrar en razón y les convence de la conveniencia de comprar un toro para mejorar la raza. La producción se organiza y da como fruto el *sovjos:* centenares de vacas, leche embotellada, cerdos, pollos, todo es una realidad, hasta *Fomka,* el primer toro comunal. El *koljoz* camina hacia un estado comunal. Hay que ampliar la hacienda y labrar en común con el tractor. Aunque los viejos inicialmente se oponen, cuando conocen su trabajo vitorean a la máquina.

Se acerca el otoño, Marfa acude a la ciudad para reclamar el tractor que no ha llegado. Los *kulaks* envenenan a Fomka, pero la llegada de cientos de tractores permite a los campesinos fortalecer sus lazos con el campo. El socialismo, imparable, sigue adelante.

Las nuevas consignas de Lenin sobre la industrialización del campo llevan a Eisenstein,

auxiliado en tareas de guión y dirección por Grigori Alexandrov, a comenzar el rodaje de *Stavoe i Novoe* antes de haber concluido *Octubre*. Pero los cambios programáticos que se producen en la colectivización agrícola le obligan a reescribir el guión.

Aunque en su discurso el film se parece mucho al «cuento de la lechera» en versión bolchevique, con los pérfidos kulaks y los ignorantes campesinos construyendo, casi de la nada, una enorme factoría, la película encierra numerosos e importantes hallazgos. Uno de ellos lo constituye la destacada figura de la campesina María Lapkina, que se convierte en la primera heroína de la cinematografía eisensteiniana. El film, planteado como una parábola, nos presenta la bondad de lo nuevo frente a la inutilidad de lo viejo. La toma de conciencia por el campesinado del engaño que supone la religión, es referida en una escena mágica y cargada de simbolismos. Igualmente excepcional resulta aquella en la que, a través de un montaje alternado, Eisenstein nos muestra las semejanzas entre un saltamontes y la nueva trilladora.

El realizador se adentra en un universo mucho más reducido e íntimo que el de sus films anteriores, y mediante la espléndida fotografía de Eduard Tissé, nos muestra imágenes del campo poblado de espigas, que resultan poéticas como lenguaje y de gran belleza visual. El climax final, en donde cientos de hombres describen círculos en el campo con sus tractores, embriagados por el proyecto en que están comprometidos, es a la vez, delirante y delicioso.

El mensaje de la película, especialmente en su final, no convence a Stalin, lo que hace caer a Eisenstein en desgracia ante el régimen socialista. En Nueva York -ciudad a la que el realizador ha sido invitado por los directivos de la Paramount y donde es recibido como un genio cinematográfico-, la película es exhibida en una pequeña sala de arte y ensayo, decepcionando al público, a quien sorprende negativamente tamaña exaltación de la colectivización.

The Kiss
El beso

D: Jacques Feyder. **G:** Hans Kräly, Jacques Feyder, basada en una historia de George M. Saville (Jacques Feyder). **F:** Willam Daniels. **Mon:** Ben Lewis. **D.A.:** Cedric Gibbons. **Ves:** Adrian. **Ay. D:** André Chotin. **M:** William Axt. **R:** Marian Ainslee. **P:** Albert Lewin para Metro-

Goldwyn-Mayer. **Dur:** 63 min. **E:** 15 de noviembre de 1929. **País:** EEUU.
I: Greta Garbo (Irène Guarry), Conrad Nagel (André Dubail), Anders Randolf (Charles Guarry), Lew Ayres (Pierre Lassalle), George Davis (Durant), Holmes Herbert (M. Lassalle), Polly Ann Young (vendedora), Jules Racourt.

En el Museo de Bellas Artes de Lyon, Irene Guarry y el abogado André Dubail hablan de su amor imposible. Irene está casada con Charles Guarry, un hombre mucho mayor que ella y extremadamente celoso. Como Charles nunca accedería al divorcio, y el huir con André remordería la conciencia de Irene, los enamorados deciden separarse. André parte para París.

Charles contrata a un detective privado para vigilar a su mujer. El detective le informa que Irene tiene como pretendiente a Pierre Lassalle, el joven hijo de un amigo suyo. Aunque Pierre está enamorado de Irene, ella le considera sólo un adorable chiquillo. Antes de volver al colegio, Pierre pide a Irene una foto y un beso de despedida. La escena es sorprendida por Charles, quien loco de celos, se lanza sobre Pierre. En la lucha, Charles muere de un disparo realizado por su propia pistola.

La policía interroga a Irene. Como la declaración está llena de contradicciones, la joven es arrestada e inculpada de la muerte de su marido. André regresa de París para asumir la defensa de Irene. El abogado, que cree firmemente en su inocencia, está convencido de que Charles, a causa de sus graves problemas económicos, se ha suicidado. En ello basa sus tesis e Irene es absuelta. La joven confiesa entonces a su abogado que fue ella, quien, al ver que su marido iba a matar a Pierre, le disparó. André comprende lo sucedido, toma a Irene entre sus brazos, la besa y le declara su amor.

The Kiss es el primer film americano del realizador Jacques Feyder, recientemente contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer. Con esta película, el director va a ver cumplido el deseo de trabajar con la actriz sueca Greta Garbo, convertida en poco tiempo en la más flamante estrella de la compañía. Sobre una historia del propio Feyder y bajo su supervisión, Hans Kräly se encarga de elaborar el guión del film.

Temáticamente, se trata de un melodrama burgués convencional, pero su fluida puesta en escena hace que la película destaque sobremanera. Para dolarla de tan peculiar *look*, Feyder hace construir nuevas cámaras, a las que monta sobre unos soportes bajos que permiten un balanceo en todos los sentidos. Con ellas, consigue rápidos desplazamientos que le permiten rodar escenas

continuas, sin pausas adicionales, que son filmadas por Feyder desde varias posiciones. Su virtuosismo queda patente en las escenas del proceso donde, con la utilización de hábiles picados y contrapicados, subraya el tono dramático del film, al igual que en los planos en que convierte la cámara en el ojo del detective. Todo ello contribuye a intensificar un relato en el que Greta Garbo, además de brillar con luz propia, luce un espléndido vestuario diseñado por el famoso modisto Adrian.

Estrenada el 15 de noviembre de 1929 en el Capítol Teatre de Nueva York, la película obtiene un gran éxito. A pesar de la sólida instauración del sonoro, al que cada vez son menos los que toman como un hecho pasajero, el film logra unos beneficios de 448.000 dólares -había costado 270.000- lo que demuestra el apoyo incondicional que el público presta a la Garbo. Esta será su última película muda. No pudiendo demorarlo por más tiempo, el estudio se prepara ya para hacer hablar a su «reina».

Mutter Krausens Fährt ins Glück

Infierno de los pobres

El viaje a la felicidad del Dr. Krause

D: Piel Jutzi. **G:** Dr. Döll, Jan Fethke, Prometheus Kollektiv, según relatos de Heinrich Zille y Otto Nagel. **F:** Piel Jutzi. **D.A.:** Robert Scharfenberg, Carl Haacker. **P:** Prometheus-Film-Verleih Und Vertrieb Gmbh, Berlín. **Dur:** 3.297 metros. **E:** diciembre de 1929. **País:** Alemania.

I: Alexandra Schmitt (Mamá Krause), Holmes Zimmermann (su hijo Paul), Ilse Trutschold (su hija Erna), Vera Sacharowa (muchacha de la calle), Friedrich Gnass (Max, el obrero), Fee Wachsmuth (la niña), Gerhard Bienert (el inquilino).

En un miserable barrio del norte de Berlín, vive mamá Krause con sus hijos Paul y Erna. Para aumentar los escasos ingresos que percibe vendiendo periódicos, mamá Krause se ve obligada a alquilar su única habitación a un dudoso inquilino, con quien convive una prostituta y su hija. Erna, que es constantemente asediada por el realquilado, acaba rindiéndose a él. Este mezquino personaje, cuando la joven se interesa por Max, un obrero con ideas sociales, se encarga de abortar la relación entre los jóvenes, haciendo ver al obrero su relación con Erna. Paul, por su parte, es un vago sin redención. Un día, arrastrado por los amigos, roba dinero a su madre y se lo gasta con ellos en la taberna.

Llegado a un punto, la situación se vuelve insostenible. Erna abandona la casa y se lanza a ejercer la prostitución, pero en el último momento se arrepiente y corre junto a Max, que se encuentra en una manifestación obrera.

Convencido por el inquilino, Paul participa con éste en un atraco a mano armada a una tienda de empeños, cuando la visión en el establecimiento de un retrato de su padre ya muerto, le hace volver precipitadamente a su casa. Más tarde, la policía se presenta para prenderlo, y mamá Krause desesperada y sin posibilidad de reponer el dinero que robó su hijo, toma en brazos a la hija de la prostituta y se suicida con ella abriendo la llave del gas. Cuando Erna y Max regresan a casa para comunicar a su madre que el dinero ha sido repuesto, ya es demasiado tarde.

A partir de 1925, en medio de la cada vez mayor confusión política imperante en Alemania, el cine germano tiende al abandono de antiguos valores y a prestar atención a los modelos actuales representados por la *Nueva Objetividad,* el realismo ambiguo y la temática social. La Prometeus Film, productora al servicio del partido comunista alemán, va a facilitar la realización de la película. El dibujante de izquierdas Heinrich Zille es requerido para escribir el guión - será su último trabajo poco antes de que le sobrevenga la muerte - y el antiguo operador Piel Jutzi es encargado de la dirección. En estos años, Jutzi es un realizador con cierta experiencia, encuadrado en la corriente realista-social. En su filmografía destacan ya, como títulos importantes, *La tragedia de los niños (Kindertragödie,* 1927) y *El pan nuestro de cada día (Unser tägliches brot,* 1929).

Tomando como base experiencias del cine documental -una vez más se hace inevitable referirse a Walther Ruttmann y su obra *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlín, die Symphonie einer Grosstadt,* 1927)-, la película combina, en su estética, realismo y vanguardismo de manera equilibrada. Sin que la exaltación de los ideales sociales prevalezcan sobre la visión degradante de la vida en los barrios bajos berlineses, Zille y Jutzi elaboran un discurso profundamente melancólico, donde el suicidio de mamá Krause se antoja inevitable. Además, su desplome moral le lleva incluso al infanticidio, ante la certeza de que ese tipo de vida nada positivo puede ofrecer a una pobre criatura. Este radical planteamiento desesperanzado acaba inclinando hacia el melodrama esta película inicialmente social.

El film se estrena en diciembre de 1929 en la Alhambra de Schöneberg consiguiendo, además de impresionar a la crítica, una gran resonancia popular.

Regen
La lluvia

D: Joris Ivens. **G:** Joris Ivens, Mannus Franken (documental). **F:** Joris Ivens. **Mon:** Joris Ivens. **Ay. D:** Mannus Franken. **Ay. Mon.:** Mannus Franken. **M:** Lou Lichtveld (en la versión realizada en 1932), Hanns Eisler (1940). **P:** Joris Ivens (Capi)-Film Liga. **Dur:** 12 min. **E:** 14 de diciembre de 1929. **País:** Holanda.
I: Habitantes de Amsterdam.

El día en Amsterdam aparece soleado. La incesante actividad fluvial, con los barcos transitando por los canales y el puerto, se ve complementada en las calles de la ciudad, donde los automóviles ya han hecho su aparición. Casi de repente, se levanta un intenso viento que golpea con fuerza los toldos de la gran urbe y las negras nubes que aparecen en el cielo sirven de anuncio a la tormenta que se avecina.

El agua de los canales recibe el contacto de las primeras gotas de lluvia. Un transeúnte, después de verificar el comienzo del fenómeno meteorológico, se apresura a regresar a casa. En la calle, los paraguas hacen rápidamente su aparición y los tranvías acogen la creciente demanda de los sorprendidos peatones en busca de resguardo. Un charco en la calzada capta el reflejo de un ciclista apresurado.

Desde el interior de un tranvía asistimos a un recorrido por entre las calles de la ciudad. El agua, que se desliza por los cristales del vehículo, no impide observar el cambio de aspecto que la lluvia ha ocasionado en la urbe. La multitud y sus paraguas nos ofrecen un armónico conjunto. Las cañerías desaguan en las calles, con abundancia, el líquido recogido en los tejados de las viviendas. Mientras, un perrillo que pasea por el pavimento se moja.

La lluvia comienza a remitir, y los charcos, poco a poco, dejan de ser alimentados por ella. La tormenta cesa.

Tras su «opera prima» *El Puente (De Brug,* 1928), Joris Ivens dirige *Branding,* 1929, un drama en el que, con actores no profesionales, narra las penurias de un pescador en paro. Ivens participa además en el comité fundacional de la *Film-Liga,* el primer cine-club de Holanda, lo que le da la oportunidad de conocer a los primeros representantes de la vanguardia mundial y determinará una nueva orientación creadora en la obra del director holandés.

Influenciado tanto por el germano Walther Ruttman como por el soviético Dziga Vertov, Ivens se desmarca abiertamente del discurso de ambos realizadores

para ofrecernos en *Regens* un poema estético de luz y movimiento. Rodada durante tres meses en las calles de Amsterdam, Ivens centra en la lluvia el objeto de su interés. Se esfuerza por *proteger* este motivo de cualquier distracción que otros objetos puedan ocasionar al espectador. El fenómeno meteorológico es esta vez el único protagonista y, a través de él, se nos muestra la vida en la ciudad, modificada por tal circunstancia. Ivens prescinde de toda literatura y describe el suceso en imágenes. Las gotas de lluvia que se deslizan por los cristales, los charcos en el pavimento que reflejan el discurrir de los vehículos o los transeúntes que se cobijan bajo sus paraguas constituyen un espectáculo altamente fotogénico, una sinfonía visual de tintes impresionistas, un auténtico deleite para los sentidos.

El 14 de diciembre de 1929, el film se estrena en el Amsterdamse Filmliga, siendo recibido como un gran acontecimiento en los círculos cinematográficos especializados, lo que le vale a Ivens el ser elogiado como uno de los cineastas más innovadores e importantes del momento. Sonorizada en 1931 por Hélène Van Dongen, Lou Lichtvel escribe la partitura musical. En 1940, Hanns Eisler compondrá una nueva banda musical.

1930

Menschen am Sonntag
Los hombres del domingo / Gente en domingo

D: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer. **G:** Billie Wilder, basado en un reportaje de Kurt Siodmak. **F:** Eugen Schüfftan. **Ves:** Moritz Seeler, Rochus Gliese (sin acreditar). **Ay. F:** Fred Zinnemann. **M:** Otto Stenzel. **P:** Filmstudio 29-Heinrich Nebenzahl. **Dis:** Stein-Film Gmbh, Berlín. **Dur:** 74 min. **E:** 4 de febrero de 1930. **País:** Alemania.
I: Erwin Splettstöser (Erwin, un taxista), Wolfgang von Waltershausen (Wolfgang, un representante de vinos), Brigitte Borchert (Brigitte, una vendedora de discos), Christl Ehlers (Christl, un maniquí), Annie Schreyer (Annie, la amiga de Erwin), Valeska Gert (bañista), Kurt Gerron (bañista), Ernst Verebes (bañista).

Sábado por la tarde. Los trabajadores salen de las fabricas y oficinas. Los transeúntes, ociosos, se agolpan en las calles de la urbe. El taxista Erwin, que también ha finalizado su jornada,



regresa a su casa. Christl, su esposa, le espera para ir al cine, pero una discusión les hace desistir de sus planes.

Domingo. La ciudad se despierta, y poco a poco sus avenidas vuelven a cobrar vida. En la parada del tranvía, Wolfgang, un joven representante de vinos, conoce a Annie, una bella muchacha, que accede a pasar el día con él. Ambos se citan para más tarde. Wolfgang va en busca de su vecino Erwin, con la intención de que él y su mujer, les acompañen en la excursión dominical. Pero el taxista deja a su esposa aún dormida y acude solo; no así Annie, que llega acompañada de Brigitte, una amiga que trabaja en la tienda de discos. Los cuatro amigos llegan a orillas del lago Nicolás, en donde mucha gente disfruta ya del día de asueto. Wolfgang corteja a Annie, pero al ser rechazado por ésta, Brigitte se convierte en el centro de sus atenciones. La joven rubia acaba cediendo ante la insistencia del representante. Sobre la hierba, Wolfgang y Brigitte hacen el amor. Al caer la tarde, el grupo regresa a la ciudad y se separa. Erwin llega a su casa, encontrándose a su mujer, todavía somnolienta.

Lunes por la mañana. La población se dirige a su trabajo en distintos medios de transporte. La ciudad, sumida en la vorágine, recupera su rutina.

Reunidos en un café un día de la primavera de 1929, un grupo de jóvenes entusiastas del cine deciden rodar juntos una película. Son Robert y Kurt Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Eugen Schüfftan, Fred Zinnemann y Moritz Seeler.

El grupo se pone a trabajar bajo la dirección de Robert Siodmak pero, al contar con un bajísimo presupuesto, se ven obligados a rodar sólo durante los fines de semana, único tiempo del que disponen los actores, que no son profesionales. La película la plantean como un reto experimental, y en ella, bajo el espíritu de la improvisación, se analizan hechos intrascendentes, aparentemente elegidos al azar, de las vidas de cinco personajes en un día de domingo. Aunque la ausencia de dramatización de los actores y la inserción en el film de abundantes planos documentales dota a la cinta de la apariencia de un reportaje, la cuidadosa planificación narrativa y la unidad descriptiva de la película, descubren su elaborada concepción.

Tanto las corrientes de *Nueva Objetividad* y su enfatización de mostrar la vida tal cual es, como las experiencias radicales de Dziga Vertov y, sobre todo, el film del vanguardista Walther Ruttmann *Berlín, Die Simphonie einer Grosstad* (1927), se erigen en las fuentes de inspiración de esta original obra. Por primera vez, el acercamiento a la gente

corriente no se realiza desde el melodrama patético o la sórdida tragedia a la que los hechos abocan irremisiblemente. En esta ocasión, son personajes auténticos los que se mueven en ambientes perfectamente reconocibles y que se muestran tal y como son en realidad.

La película se estrena el 4 de febrero de 1930 en el Ufa-Theater Kurfurstendamm. Al día siguiente, toda la crítica alemana la aclama con entusiasmo. Su éxito, tanto en Alemania como en el extranjero, tiene como consecuencia que Robert Siodmak sea contratado por la Ufa y que, para el resto de sus comnañeros, sea éste el inicio de sus prometedoras carreras en el medio cinematográfico.

Zemlia
La tierra

D: Alexander Dovzhenko. **G:** Alexander Dovzhenko. **F:** Danylo Demutsky. **Mon:** Alexander Dovzhenko. **D.A.:** Vasili Krichevsky. **Ay. D:** Yulia Solntseva, Lazar Bodik. **M:** Lev Revutsky. **P:** Vufku (Kiev). **Dur:** 88 min. **E:** 8 de abril de 1930. **País:** URSS.
I: Semyon Svashenko (Basil). Stepan Shkurat (Opanas Trubenko. padre de Basil), Yulia Solntseva (hija de Opanas), Elena Maximova (Natalka, prometida de Basil), Pyotr Masokha (Khoma), Mikola Nademsky (Semyon, abuelo de Basil). Igor Franko (padre de Khoma). Valere Mykhaylov (pope), Pavel Petrik (secretario de la célula), Luka Lijasenko (joven kulak).



Semen, un viejo campesino ucraniano, está a punto de morir rodeado de su familia. Serenamente se despide de la vida, tras haber trabajado duramente arando la tierra con sus bueyes. Su muerte emana una sensación de paz.

En el pueblo existe un estado de crispación, ya que los kulaks, representados por la familia de

Khoma, se niegan a vender a la cooperativa sus amplias propiedades. Basil, nieto de Semen y miembro activo en el movimiento cooperativista, ve la compra de tractores como única solución para acabar con la hegemonía de los kulaks. La llegada de la máquina llena al pueblo de júbilo. Tras una abundante cosecha, en la que todos colaboran con ánimo y alegría, los jóvenes descansan a la luz de la luna. Basil y su prometida están entre ellos. Basil regresa a casa bailando feliz cuando Khoma, escondido en el camino, le abate de un disparo.

Opanas, padre de Basil, lleno de dolor, reniega de la existencia de Dios y pide que se entierre a su hijo de un modo diferente, sin cura, sin funeral, con himnos de la nueva vida. Ante el paso de la comitiva fúnebre la madre de Basil siente los primeros dolores de parto, y la prometida del difunto, presa de la desesperación, se arranca la ropa llorando desconsoladamente. Algunos viejos y el cura piden clemencia a Dios por tan profana ceremonia. Los asistentes aclaman la vida y proclaman las obras de Basil. La lluvia, símbolo de la regeneración, comienza a caer sobre la tierra.

Con *Zemlia,* Alexander P. Dovzhenko completa la trilogía sobre la reciente historia ucraniana, iniciada con *La montaña del tesoro (Zvenigova,* 1928) y *Arsenal* (1929). Con un guión escrito por él en pocos días, Dovzhenko nos ofrece una visión conmovedora de la vida del campesino ucraniano, en la que se conjuga, en armónica combinación, un discurso más intimista que ideológico junto con un magnífico espectáculo formal.

El comienzo de la colectivización de la tierra -tema ya tratado por Eisenstein en *La línea general (Staroe i Novoe,* 1929)-, es descrito por Dovzhenko mediante un espléndido poema visual, donde los *kulaks* y los *kolkhozianos* representan lo antiguo y lo nuevo: la vieja Rusia, anclada en sus ancestrales tradiciones opresoras e inmovilistas, frente al progresismo de los que ven en la renovación la única apuesta posible de cara a edificar un futuro digno.

A través de las poderosas imágenes de los manzanos y los trigales ucranianos, y siendo fiel a sus más profundas convicciones, Dovzhenko nos propone su tesis de fuerte contenido social. En ella, la vida y la muerte, el hombre y la naturaleza, conforman, fundidos en su origen, una esencia indisoluble y un canto lírico a la libertad.

Desde su estreno en Kiev el 8 de abril de 1930, la película provoca encendidas controversias. Dovzhenko es acusado, desde diversos rotativos soviéticos, de plasmar en el film su universo particular, aislándose con ello de

las directrices socialistas. Pero esa independencia creadora, lejos de resultar un lastre, contribuye a que la película mantenga unos valores intemporales, que hacen de ella una de las más bellas muestras del arte cinematográfico de todos los tiempos. Después llegará su estreno en París, luego en Berlín, y de aquí al resto del mundo, donde el film va a obtener un sonado éxito.

La aldea maldita

D: Florián Rey. **G:** Florián Rey, según un argumento propio. **F:** Alberto Arroyo. **Mon:** Carlos Pahissa. **D.A.:** Paulino Méndez. **M:** Rafael Martínez. **P:** Florián Rey, Pedro Larrañaga para Rey Films. **Dur:** 70 min. **E:** 18 de octubre de 1930. **País:** España.
I: Carmen Viance (Acacia), Pedro Larrañaga (Juan Castilla), Amelia Muñoz (Magdalena), Pilar G. Torres (Fuensantica), Ramón Meca (tío Lucas), Víctor Pastor (el abuelo), Antonio Mata (un gañán), Modesto Rivas (el administrador), José Baviera, Ricardo Núñez.



Dicen que el cielo quiso castigar a Luján, otrora ciudad poderosa, hoy una humilde aldea sumida en la pobreza. Allí vive Juan Castilla con su mujer Acacia, su hijo y su padre ciego. El granizo destruye sus cosechas por tercer año consecutivo y con ellas sus últimas esperanzas de subsistencia. La gente del pueblo se ve obligada a iniciar un éxodo masivo hacia otras tierras. En un momento de ira, Juan ataca al usurero del pueblo, el tío Lucas, siendo encarcelado por ello. Su mujer Acacia, animada por su amiga Magdalena, solventa sus dudas iniciales y decide emigrar también. Más tarde, el tío Lucas arrepentido libera a Juan, que se reúne con su padre y su hijo.

Tres años después, Juan, que es capataz de una granja de un pueblo cercano, se acerca con unos amigos hasta la ciudad para celebrar su santo. Llegados hasta un bar de alterne, Juan descubre que su mujer trabaja

allí. La saca a rastras de la taberna y se la lleva a casa, haciéndole prometer que ocultará a todos lo sucedido y que, a la muerte del abuelo, abandonará para siempre su casa. La extraña situación constituye para Acacia un auténtico calvario. Así, un día, transcurrido el tiempo, el padre de Juan muere y Acacia deja la casa y se marcha a través del campo nevado.

Poco después, gravemente enferma, la mujer es ingresada en un hospital. Con la mente confundida y el deseo de estar junto a su familia, Acacia se fuga del sanatorio y parte hacia su antigua casa de Luján, siendo apedreada el camino por unos niños. Juan se entera del infortunio de su mujer por el tío Lucas y se acerca hasta Luján. Acacia, enajenada, mece la cuna vacía del niño pero, al ver llegar a Juan y a su hijo y recibir un beso del niño, la mujer sonríe y parece recuperar la cordura.

Buscando exteriores para el film *Los chicos de la escuela,* Florián Rey llega a Pedraza de la Sierra, otrora una próspera ciudad, convertida, a causa de las malas cosechas, en un pueblo de 300 habitantes al final de los años veinte. El director se queda tan impactado que, en menos de una semana, elabora un guión, al que titula *La aldea maldita.* Tras ser rechazado por varias productoras, es finalmente su amigo, el actor Pedro Larrañaga, quien decide asumir el riesgo de financiarlo.

Centrada en el enfrentamiento del hombre con la tierra, Rey despliega en la película toda su voluntad realista, lo que da como resultado la obtención de imágenes inolvidables: la secuencia de los carromatos abandonando el pueblo es sencillamente antológica. Pero a partir de aquí, el film da un giro imprevisto y se convierte en un escabroso melodrama, donde el honor castellano y otros motivos calderonianos cobran un fuerte protagonismo, si bien son afrontados por el realizador con sabia perspectiva.

En *La aldea maldita,* además de la gran solidez de la puesta en escena, destaca un medido esfuerzo de sintaxis narrativa. Rey encadena los planos de forma lineal, con una economía inhabitual, hasta presentar las situaciones en términos puramente visuales. Por debajo de las gruesas pinceladas, Rey nos descubre las inquietudes de sus personajes, desnudando su intimidad y poniendo de manifiesto su innovador sentido de la narración cinematográfica.

Aunque concebida como muda, la película se exhibe comercialmente sonorizada, a excepción de un pase restringido en marzo de 1930. Estrenada en la sala Pleyel de París el 18 de octubre de 1930 logra un gran éxito y constituye un hito del

cine español fuera de sus fronteras. Los críticos elogian el film, al que comparan, por su seriedad y emotividad, con los producidos por la Ufa. Se trata sin duda, de la obra maestra del cine mudo español, de la que el propio Rey hará un *remake* en 1942.

Sol Svanetii

Sal para Svanetia

D: Mikhail Kalatozov. **G:** Mikhail Kalatozov, basado en una historia de Sergei Tretyakov (documental). **F:** Mikhail Kalatozov, Shavla Gegelashvili. **Mon:** Mikhail Kalatozov. **P:** Goskinprom-Georgia. **Dur:** 1.500 metros. **E:** ¿octubre? de 1930 **País:** URSS.
I: Habitantes de la Alta Svanetia.

A ambos lados del río Ingura se despliega la extensión de Uchkul. El país queda cortado por una cadena montañosa en donde se encuentra la alta Svanetia. Esta región está casi totalmente aislada del resto del Cáucaso, salvo por un único desfiladero, que sólo permite el paso durante el breve período de tiempo en que está desprovisto de nieve. Sus habitantes todavía conservan viejas costumbres an-



cestrales, como los sangrientos sacrificios realizados sobre los sepulcros de los muertos en honor a sus divinidades Salema y Dala, a los que ofrecen diversos animales para aplacar sus iras. El hambre y la extrema climatología conforman la vida de sus gentes, una sociedad primitiva y patriarcal en continua lucha por su existencia, en donde cada nacimiento es considerado como una maldición y la muerte se convierte en una fiesta solemne.

Todos los años, algunos de sus habitantes descienden en grupo hacia el valle para aprovisionarse. La ausencia de rutas en la dura orografía y los peligrosos glaciares hacen de la empresa un difícil reto del que no todos consiguen salir con vida. A su regreso, los expedicionarios llevan a sus familiares un preciado tesoro: la sal.

Tras la llegada de los soviets al poder, los habitantes de Svanetia se ven beneficiados del primer plan quinquenal que ha emprendido el gobierno y encuentran, gracias a ello, posibilidades de desarrollo que dejan abierta una puerta a la esperanza de cara a su futuro.

La industria cinematográfica georgiana, encabezada por la productora Goskinprom, atraviesa este año un buen momento creativo, como lo atestiguan la calidad de dos de los films estrenados la pasada temporada: *Saba* de Mihail Ciaureli y *Mi abuela (Moya Babustika)* de Konstantin Mikaberidzc.

Un viaje al Cáucaso del escritor Sergei Tretyakov va a ser el punto de partida para la nueva obra de Mikhail Kalatozov, un documental sobre una apartada región caucásica que toma contacto con la nueva realidad socialista. Este tema ya fue tratado por Jeliabujskii y Jalovoi en su film *Svanétie* de 1927, pero la realización no acierta a sintonizar con el gran público y su repercusión es más bien escasa.

Apoyado en su experiencia como montador y fotógrafo e influenciado por algunos de los grandes cineastas soviéticos, Kalatozov construye un impresionante poema con un planteamiento visual cercano a la estética vanguardista y un contenido dramático duro y conmovedor, si bien evitando en todo momento caer en el sentimentalismo.

El valor de la película como documento etnográfico, al mostrar a un primitivo pueblo de las montañas realizando ofrendas de sangre a sus dioses, en una mezcla de paganismo y cristianismo, es sin embargo puesto en duda por los propios habitantes del país, quienes niegan que esas costumbres extrañas hayan existido nunca en Svanetia y denuncian la intencionalidad del film, más centrada según ellos, en mostrar la modernización de la

región con fines propagandísticos que sus antiguos hábitos.

La modificación del título original *Djim Chvante* por el definitivo *Sol Svanetii* obedece a un intento de evitar confusiones y atraer una mayor audiencia. A pesar de todo, el film, al igual que ocurriera con el film de Jeliabujskii, va a pasar entre el público sin pena ni gloria.

1931

City Lights
Luces de la ciudad

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin, según su propio argumento. **F:** Roland H. Totheroh, Gordon Pollock, Mack Marlatt. **Mon:** Charles Chaplin. **D.A.:** Charles D.Hall. **Ay. D:** Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin. **M:** Charles Chaplin, Alfred Newman, Arthur Johnston. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin Film Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 89 min. **E:** 6 de febrero de 1931. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Virginia Cherrill (florista ciega). Florence Lee (abuela de la florista). Harry Myers (millonario), Alian García (mayordomo del millonario), Henry Bergman (orador / portero), Albert Austin (barrendero / granuja), Hank Mann (boxeador), Stanhope Wheatcroft (hombre distinguido en el café), Stanley Stanford (ascensorista).



1 ras aparecer dormido en los brazos de una estatua en el momento de ser inaugurada, Charlot conoce a una florista ciega. Se queda impresionado por su belleza, mientras ella toma al vagabundo por un hombre adinerado.

Esa noche Charlot salva de la muerte a un millonario ebrio, cuando éste intenta lanzarse al río atado a una piedra y se lo lleva de juerga. Por la mañana, el vagabundo acompaña a casa a su nuevo amigo. Al ver a la florista transitar cerca de allí, el millonario insiste en prestar su coche a Charlot para que traslade a la joven a su domicilio. Pero cuando el vagabundo vuelve para reunirse con él, el millonario ya sobrio no recuerda nada de lo ocurrido y lo expulsa sin miramientos. Por la tarde, el millonario de nuevo borracho, busca al vagabundo y se lo lleva a una fiesta. Pero a la mañana, al

recuperar la lucidez, le echa de su casa al no reconocerlo.

Enterado de que la florista ha enfermado, Charlot busca trabajo tratando de conseguir dinero para su curación, pero, con sus empleos de barrendero y luego de boxeador, no logra su objetivo. Charlot vuelve a encontrarse con el millonario borracho, que ha regresado de Europa y se muestra encantado de dar dinero al vagabundo para que la florista pueda pagar el arriendo que debe. Pero justo en ese momento, aparecen unos ladrones que asestan al millonario un golpe en la cabeza. Al llegar la policía, ya ha recuperado la conciencia y no recuerda nada ni a nadie. Charlot huye con el dinero y se lo entrega a la muchacha. Más tarde, es detenido y enviado a prisión.

Al salir de la cárcel, el vagabundo descubre que la muchacha, curada de su ceguera, trabaja en una tienda de flores y se queda mirándola. Cuando ella sale a dar una propina al pobre hombre, reconoce por el tacto a su bienhechor y besa su mano tiernamente.

El propio Chaplin ha proclamado en numerosas ocasiones que el cine sonoro sólo le provoca un sentimiento de repulsa, ya que según él: *«restringe la libertad de un arte que ya ha alcanzado su cima expresiva»*. Además, su personaje, nacido fundamentalmente del mundo de la pantomima, no parece que vaya a poder beneficiarse en absoluto del nuevo medio. Esto lleva a Chaplin a decidirse a realizar un film mudo, al que añade efectos sonoros y, sobre todo, música.

A pesar del durísimo golpe moral que ha supuesto para el artista la muerte de su madre, Chaplin trabaja intensamente en la película durante dos años en su obsesión de completar una obra perfecta. Como ejemplo de esa meticulosidad, destaca la secuencia del encuentro entre la florista y el vagabundo que lleva a la muchacha a creer que Charlot es un hombre adinerado y que está resuelta, finalmente, mediante una compleja planificación visual. Los gags, salvo en determinadas escenas cómicas perfectamente definidas, están estrictamente dosificados y, aunque el sentimentalismo impregna casi toda la película, la artificiosidad está tan bien medida, que desemboca en la obtención de un instante mágico. La última escena, donde la florista, ya con la visión recuperada, reconoce a su benefactor, es la más conmovedora que Chaplin haya realizado nunca. Aunque la película acaba costando millón y medio de dólares, el genial cómico ha logrado claramente su objetivo.

La música la compone por el propio Chaplin y se inspira inconscientemente en motivos de *La violetera* de Padilla, lo que le vale al cómico el reconocimiento

de su faceta como compositor, además de un proceso y una sentencia contraria, que le obliga a pagar una buena suma de dinero por su plagio involuntario.

El 21 de enero de 1931 se produce el estreno de la película en Hollywood, al que Chaplin acude acompañado de su amigo Einstein. El éxito de crítica y público es enorme. Todos los diarios del mundo destacan la noticia del triunfo de una película muda, ¡tres años después de que el sonoro se haya impuesto totalmente!

1932

Umarete wa Mita Keredo
Y sin embargo, hemos nacido

D: Yasujiro Ozu. **G:** Akira Fushimi, Geibei Ibushiba, basado en el relato de Akira Fushimi y James Maki (Yasujiro Ozu). **F:** Hideo Mobara, Yushun Atsuta. **Iluminación:** Toshimitsu Nakajima. **Mon:** Hideo Mobara. **D.A.:** Takashi Kono, Takejiro Kadota, Yoshiro Kimura. **Ay. D:** Yushun Atsuta, Masao Irie. **P:** Shochiku-Kamata. **Dur:** 100 min. **E:** 3 de junio de 1932. **País:** Japón.
I: Tatsu Saito (Yoshi, el padre), Hiideo Sugawara (Ryoichi, el primogénito), Tokkan Kozo (Keiji, el hijo pequeño), Mitsuko Yoshikawa (la madre), Takeshi Sakamoto (Iwasaki, el jefe), Teruyo Hayami (señora de Iwasaki), Seichi Kato (Taro), Seiji Nishimura (maestro de escuela), Shoichi Kojufita (repartidor), Zentaro Ijima.

Yoshi parte para Tokio con su mujer y sus dos hijos, Ryoichi y Keiji, por motivos laborales. A su llegada, tanto el padre como los dos muchachos comienzan a descubrir el nuevo entorno. Yoshi visita a su jefe, el señor Iwasaki, que es un gran aficionado a filmar películas familiares e intenta causarle una buena impresión. Por su parte, los dos niños encuentran una pandilla infantil cuyo líder, Kamekichi, abusa de su fuerza, lo que obliga a su padre a sacarles del apuro.

A Ryoichi y Keiji no les gusta la nueva escuela y hacen novillos. Cuando su padre lo descubre, les reprocha su comportamiento e intenta hacerles comprender que ése no es el camino para llegar a ser alguien en la vida. El hijo del jefe de su padre, Taro, invita a Ryoichi y a Keiji a su casa para que asistan a una sesión de cine. Con Yoshi también presente, sus dos hijos asisten avergonzados al recital de poses que su padre ha realizado en la película y abandonan precipitadamente la sesión.

A su regreso a casa, Yoshi reprende a sus hijos por su manera de comportarse y éstos le acusan de ser un don nadie. Yoshi abofetea a Ryoichi, mientras Keiji intenta defender a su hermano con una pala de ping-pong. Al día siguiente, los dos niños se han declarado en huelga de hambre y se niegan a comer las bolas de arroz que tanto les gustan. Al llegar su padre, su apetito ha crecido y deciden deponer su actitud. Se reconcilian con su padre y comprenden que los jefes son personas importan-

tes, con las que conviene llevarse bien.

Yasujiro Ozu se inicia en el cine como ayudante de dirección de Tadamoto Okubo y hasta 1927 no va a realizar su primer largometraje. A partir de 1929 con películas como *La montaña del tesoro (Daigaku wa deta heredo,* 1929) y *El albergue de Tokio (Tokyo no gassho,* 1931), empieza a dar muestras de su estilo personal.

Umarete wa mita keredo sufre en su génesis una curiosa transformación y lo que inicialmente se plantea como una festiva historia infantil, va a acabar convirtiéndose en un profundo y oscuro relato, donde se pone de manifiesto la inflexibilidad de la sociedad japonesa. La película es, por tanto, una comedia social y los hechos en ella referidos aparecen desprovistos de la menor trascendencia salvo en lo íntimo, y sólo en ese terreno pueden resultar trágicos. Dos conflictos convergen en el relato. Por una parte, el trauma de dos niños al descubrir la hipocresía del mundo en que viven y comprobar que su padre, al que creen un héroe, no es sino un pelele en el organigrama social. Y por otro lado, el sufrimiento del padre, que no desea sino que que el futuro no depare a sus hijos su mismo destino. Una súbita pérdida de inocencia hará comprender a los niños la falsedad de valores de la sociedad adulta y, a la vez, la necesidad de adaptarse a ella.

Mediante el uso de travellings laterales, con los cuales Ozu establece un paralelismo entre el mundo adulto y el de los niños, la filmación desde ángulos bajos y la minuciosidad del detalle, el realizador japonés construye una película en la que, si bien pueden apreciarse influencias del cine americano, toda su armonía y perspectiva proceden de la más profunda esencia nipona.

Las dudas que a Ozu le provoca su tratamiento fílmico hacen que el director demore en dos meses su estreno, que tiene lugar en Tokio el 3 de junio de 1932, pero la favorable respuesta popular y la obtención del primer premio *Kinema Jumpo* del año, disipan las aprensiones del realizador y confirman el gran acierto de su obra.

Queen Kelly

La Reina Kelly

D: Erich von Stroheim. **G:** Erich von Stroheim. **F:** Paul Ivano, Gordon Pollock, Ben Reynolds. **Mon:** Viola Lawrence. **D.A.:** Gordon Wiles, Harold Miles, Richard Day, Erich von Stroheim.



Ves: Max Ree. **Ay. D:** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **M:** Adolf Tandler. **R:** Marian Ainslee. **P:** Joseph P. Kennedy, Gloria Swanson Production. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 96 min. **E:** noviembre de 1932. **País:** EEUU.
I: Gloria Swanson (Patricia «Kitty» Kelly), Seena Owen (reina Regina), Walter Byron (príncipe Wolfram), Wilhelm Von Brincken (adjunto del príncipe), Madge Hunt (madre superiora), Tully Marshall (Jan Bloehm Vryheid), Sidney Bracey (lacayo del príncipe), Lucille Van Lent (criada del príncipe), Ann Morgan (monja que acompaña a Kelly al altar), Mme. Sul Te Wan (tía de Kelly).

Kronberg, capital de un reino de Centroeuropa. Su actual monarca es Regina V, una mujer cruel y caprichosa. El príncipe Wolfram, prometido de la reina, regresa borracho de una de sus correrías. Regina se comporta como una esposa celosa, asegurándole al príncipe una pronta sorpresa.

De paseo con su escuadrón por el camino de Kambach, Wollfram se encuentra con un grupo de huérfanas del convento en su paseo diario. Una de ellas, Patricia Kelly, llama su atención. La joven, sorprendida ante la presencia del príncipe, pierde los pololos. Wolfram se lo hace notar y ella, furiosa, se los arroja a la cara. Esa noche, en el convento, Patricia es castigada por su osadía.

En la cena de palacio, la reina anuncia su boda para el día siguiente. El príncipe, que se ha quedado prendado de Patricia, vuelve al convento, simula un falso incendio, secuestra a la muchacha y se la lleva a palacio. Allí Wolfram confiesa su amor a la muchacha, pero son sorprendidos por Regina. El príncipe es encarcelado y Patricia expulsada a latigazos por la propia reina. Desesperada, la joven se lanza al río, de donde es rescatada por un soldado y devuelta al convento.

Patricia recibe un telegrama de su tía moribunda, quien reclama su presencia junto a ella. La joven debe viajar hasta África. La tía, que regenta un burdel, exige a Patricia que se comprometa en matrimonio con Jam

Vryheid, el viejo inválido y depravado que ha costeado sus estudios. La boda tiene lugar e instantes después, la tía expira.

Epílogo: Patricia se niega a vivir con Jam, pero se convierte en la madama del burdel de su tía con el apodo de «reina Kelly». Liberado Wolfram, parte hacia África en busca de Kelly y la encuentra en la casa de citas. La muerte de Jam en una pelea y el asesinato de Regina hace que el camino entre ellos, quede despejado. De vuelta a Kronberg, Wolfram toma posesión del trono y se casa con Kelly. Esta pide que no se le llame majestad, sino simplemente «reina Kelly».

Joseph P. Kennedy, unido laboral y sentimentalmente a Gloria Swanson, queda encantado con el relato *The Swamp,* que Erich von Stroheim ha escrito especialmente para la actriz. Tras conseguir la rescisión del contrato que le une con el productor Pat Powers, Stroheim tiene vía libre para afrontar el nuevo proyecto, finalmente titulado *Queen Kelly.*

El estilo visual de la película es impecable gracias a la presencia de Paul Ivano como director de fotografía. Con su habitual enfoque realista, Stroheim se esfuerza en enfrentar dos mundos diferentes, totalmente desconectados entre sí: Europa y África, la decadencia del primero frente al primitivismo del segundo y cualquier pretexto es válido para enfatizar este contraste. Stroheim no está tan interesado en las relaciones entre los personajes como en adentrarse en su esencia mas íntima y, a través de ellos, sobre todo del de Kelly, hacernos comprender que las enormes diferencias que separan las dos civilizaciones están sólo motivadas por las circunstancias.

El 29 de enero de 1929 Kennedy, dudando que el film vaya a conseguir pasar la censura y dando por llegado el fin del cine mudo, suspende el rodaje. Lleva gastados 800.000 dólares y sólo se ha filmado un tercio de película. Tras despedir a Stroheim, se estudia la posibilidad de añadir a la cinta sonido sintético e incluso de convertirla en una opereta musical. Pero finalmente se llega a la conclusión de que sería más rentable empezar una nueva película que terminar ésta.

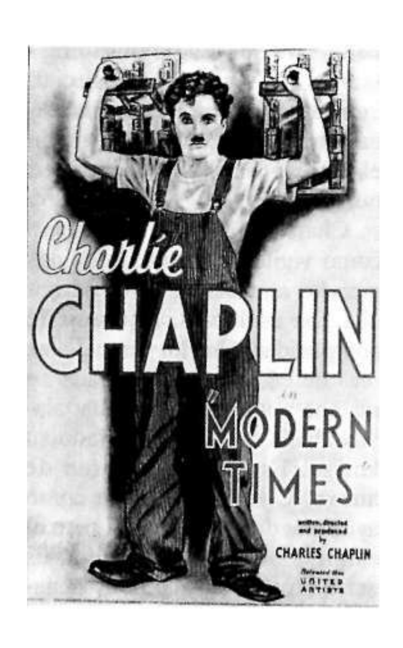
En noviembre de 1932, Swanson aprovecha un viaje a Europa para estrenar el film en Falgauire, un centro comercial parisino. Se trata de una versión bastante fiel al original, que ha sido montada por Viola Lawrence. Aunque es bien acogida, se mantiene poco tiempo en circulación. De este modo, *Queen Kelly,* que podía haberse convertido en uno de los mayores logros cinematográficos de la historia, sólo consigue hundir definitivamente la carrera de Stroheim como realizador.

1936

Modern Times
Tiempos modernos

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** Roland H. Totheroh, Ira Morgan. **Mon:** Charles Chaplin. **D.A.:** Charles D. Hall, J. Russell Spencer. **Ay. D:** Carter DeHaven, Henry Bergman. **M:** Charles Chaplin, Alfred Newman, Edward Powell, David Raskin. **P:** Charles Chaplin para Charles Chaplin-Regent Film Corporation. **Dis:** United Artists Corporation. **Dur:** 90 min. **E:** 5 de febrero de 1936. **País:** EEUU.

I: Charles Chaplin (trabajador de la factoría), Paulette Goddard (la chica), Alian García (director de la fábrica), Stanley Sandford (obrero en la cadena de montaje), Hank Mann (presidiario), Henry Bergman (propietario del café), Cecil Reynolds (pastor), Chester Conklin (mecánico), Lloyd Ingraham (director de la prisión), Juana Sutton (mujer del pastor).



Charlot está empleado en una fábrica, y su trabajo, en la larga cadena de producción, consiste en apretar tuercas. A la hora del almuerzo, es elegido para demostrar la utilidad de una máquina de comer automática, que pretende aumentar la productividad laboral, pero resulta un desastre. Incapaz de soportar el alto ritmo de producción de la factoría, Charlot sufre una crisis nerviosa y danza entre las máquinas, mientras las manipula alegremente. Ingresado en un hospital, logra curarse, pero a la salida se encuentra sin trabajo.

Al ver caer un trapo rojo de un camión, Charlot intenta devolverlo, sin darse cuenta de que encabeza una manifestación de obreros. Acusado de líder comunista, es encarcelado. Tras ingerir cocaína accidentalmente, en

la euforia, aborta un intento de fuga de unos reclusos, siendo indultado por ello. En la calle tropieza con una joven huérfana que ha robado un pan; deseoso de reingresar en prisión, se acusa, pero no le hacen caso. Finalmente, consigue ser arrestado comiendo sin dinero en un restaurante. En el furgón policial, coincide otra vez con la huérfana, quien, al volcar el coche en el que viajan, invita a Charlot a huir con ella.

Charlot consigue un empleo como vigilante nocturno de unos grandes almacenes, pero esa noche son asaltados. Acusado de complicidad, Charlot cumple diez días de cárcel, tras los cuales se marcha a vivir en una destartalada cabaña que ha encontrado su amiga. Las fábricas abren de nuevo. Charlot se coloca como ayudante de un mecánico, pero al estallar otra vez la huelga, es detenido nuevamente. Dos semanas después, Charlot logra un empleo en la taberna donde se ha colocado su amiga como bailarina. Aunque fracasa de camarero, como cantante cómico obtiene un éxito excepcional. La llegada de dos policías, que intentan detener a la huérfana por vagabundeo, obliga a la pareja a darse a la fuga y juntos emprenden la marcha por la carretera para comenzar de nuevo.

Ha habido que esperar cinco años desde el estreno de *Luces de la ciudad (City Lights,* 1931) para que el nuevo film de Chaplin vea la luz. El cómico afirma que su fuente de inspiración ha sido el conocimiento del sistema de trabajo en cadena de las industrias de Detroit, pero las semejanzas con el film de René Clair *¡Viva la libertad! (A nous la liberté,* 1931) son evidentes y llevan a la productora de esta película a interponer un pleito a Chaplin. El propio Clair resuelve la delicada situación retirando la demanda al enterarse del hecho.

Descontento con los resultados de las pruebas de voz a las que somete a su personaje, más que por fidelidad a su promesa de no hacer hablar al vagabundo, Chaplin decide asumir el riesgo que supone, a estas alturas, la realización de un film mudo. Esto quiere decir que va a apoyarse únicamente en la narrativa visual y en los intertítulos para el desarrollo de la historia, ya que, aunque el film presenta sonido sincronizado -gracias al cual disfrutamos del ininteligible canturreo del vagabundo-, esta práctica es habitual en las películas mudas del fin del período. Sirve, como excepción que confirma la regla, la escena de los ruidos estomacales, de difícil comprensión sin la técnica sonora pero que, por otra parte, no deja de ser un simple gag, absolutamente intranscendente para la progresión del relato.

En *Modern Times,* Chaplin construye una virulenta sátira

contra la sociedad industrial y su mecanización, a la que culpa de provocar la alienación del individuo. El hombre, víctima de la máquina capitalista, no es más que una pieza en la cadena, que si falla, es reemplazada. La huérfana que el vagabundo encuentra en su camino constituye la réplica femenina de sí mismo y, aunque el amor triunfe finalmente entre ellos, su individualismo no sale bien parado y ambos deben partir a la búsqueda de un futuro incierto lejos de la ciudad.

La película se estrena el 5 de febrero de 1936 en el Rívoli Theatre de Nueva York, siendo inicialmente rechazada por la crítica y público americanos, que encuentran su contenido inquietante. Europa va a hacer justicia a la calidad del film. Y así va a pasar en adelante con la obra posterior de Chaplin: conocerá bien distinta suerte en ambos continentes.

Indices

Cronológico

Año 1918

Berg-Ejvind och hans hustru (Los proscritos)
Tarzan of the Apes (Tarzán o el hombre mono)
Hearts of the World (Corazones del mundo)
A Dog's Life (Vida de perro)
Barysnjai hulligan (La señorita y el granuja)
Otec Sergij (El padre Sergio)
The Sinking of the Lusitania (El hundimiento del Lusitania)
Shoulder Arms (Armas al hombro)
Carmen (Carmen)

Año 1919

J'accuse (Yo acuso)
Broken Blossoms (Lirios rotos / La culpa ajena)
The Miracle Man (El milagro)
Madame Dubarry (Madame Dubarry)
Herr Arnes pengar (El tesoro de Arne)
Die Spinnen (Las arañas)
Blind Husbands (Maridos ciegos / Corazón olvidado / El engaño)
Male and Female (Macho y hembra / El admirable Crichton)
Die Puppe (La muñeca)

Año 1920

Das Kabinett des Doktor Caligari (El gabinete del Doctor Caligari)
Dr Jekyll and Mr Hyde (El hombre y la bestia)
Sumurun (Sumurun / Una noche en Arabia)
Prästäkan (La mujer del párroco / La viuda del pastor)
Der Golem: Wie er in die welt Kam (El Golem)

Erotikon
The Mark of Zorro (El signo del Zorro)
Anna Boleyn / Küngens Matress (Ana Bolena)
The Last of the Mohicans (El último mohicano)

Año 1921

Körkarlen (La carreta fantasma)
The Kid (El chico)
The Four Horsemen of the Apocalypse (Los cuatro jinetes del Apocalipsis)
Schloss Vogelöd (El castillo Vogeloed)
Scherben (El rail)
Way Down East (Las dos tormentas)
L'Atlantide (La Atlántida)
Der Müde Tod (Las tres luces / La muerte cansada / Destino)
The Paleface (Rostro pálido)
Die Hintertreppe (Escalera de servicio)
Tol'able David

Año 1922

Orphans of the Storm (Las dos huerfanitas)
Foolish Wives (Esposas frivolas)
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, el vampiro)
Pay Day (Día de paga)
Doktor Mabuse (El doctor Mabuse)
Kino-Pravda (Cine-Verdad)
Nanook of the North (Nanuk, el esquimal)
Grandma's Boy (El mimado de la abuelita)
Blood and Sand (Sangre y arena)
La femme de nulle part (La mujer de ninguna parte)
Häxan (La brujería a través de los tiempos)
Robin Hood (Robín de los bosques)
Polikushka
Squibs wins the Calcutta Sweep (Squibs gana la copa de Calcuta)
Salome (Salomé)

Año 1923

La roue (La rueda)
The Pilgrim (El peregrino)
Safety Last (El hombre mosca)
Merry-Go-Round (Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida)
The Three Ages (Las tres edades)
The Hunchback of Notre-Dame (El jorobado de Notre-Dame)

Rosita (Rosita, la cantante callejera)
Krasnye d'javoljata (Los diablos rojos)
A Woman of Paris (Una mujer de París / La opinión pública)
Schatten, Eine nächtliche Halluzination (Sombras)
Le brasier ardent (El brasero ardiente)
Die Strasse (La calle)
Our Hospitality (La ley de la hospitalidad)
The Ten Commandments (Los diez Mandamientos)

Año 1924

The Marriage Circle (Los peligros del flirt)
Die Nibelungen (Los Nibelungos)
America (América)
Gösta Berlings Saga (La leyenda de Gösta Berling)
The Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad)
Girl Shy (El tenorio tímido)
Messalina (Mesalina)
Neobychainiye priklucheniya Mistera Vesta v stranye bolshevikov (Las extraordinarias aventuras de Mr West en el país de los bolcheviques)……………………………………………………
Sherlock Jr (El moderno Sherlock Holmes)
The Iron Horse (El caballo de hierro)
The Covered Wagon (La caravana de Oregón)
Aelita (Aelita)
Ballet mécanique (Ballet mecánico)
The Navigator (El navegante)
Kino-Glaz (Cine-Ojo)
He who Gets Slapped (El que recibe el bofetón)
Das Wachsfígurenkabinett (El hombre de las figuras de cera)
Entr'acte (Entreacto)
Greed (Avaricia)
Der Letzte Mann (El último)

Año 1925

Visages d'enfants (La otra madre)
La casa de la Troya
The Lost World (El mundo perdido)
Seven Chances (Las siete ocasiones)
Madame Sans-Gêne
Statchka (La huelga)
Diagonal Symphonie (Sinfonía diagonal)
Die Freudlose Gasse (Bajo la máscara del placer / La calle sin alegría)
The Gold Rush (La quimera del oro)
Sally, of the Sawdust (Sally, la hija del circo)

The Unholy Three (El trío fantástico)
The Merry Widow (La viuda alegre)
The Rat (La rata)
The Phantom of the Opera (El fantasma de la ópera)
The Freshman (El estudiante novato)
Du skal aere din hustru (El amo de la casa / Honrad a vuestra esposa)
The Eagle (El águila negra)
Varieté (Varietés)
The Big Parade (El gran desfile)
Tartüff (Tartufo)
Lady Windermere's Fan (El abanico de Lady Windermere)
Tumbleweeds (El hijo de la pradera)
Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin)
Les miserables (Los miserables)
Ben-Hur (Ben-Hur)

Año 1926

Moana (Moana)
Feu Mathias Pascal (El difunto Matías Pascal)
Mare Nostrum (Mare Nostrum)
The Torrent (El torrente / Entre naranjos)
The Black Pírate (El pirata negro)
Geheimnisse einer Seele (El misterio de un alma)
Nana (Nana)
Die Abenteuer des Prinzen Achmed (Las aventuras del príncipe Achmed)
The Son of the Sheik (El hijo del caíd)
Three Bad Men (Tres hombres malos)
Protsess o tryokh millyonakh (El proceso de los tres millones)
Beau Geste
The Lodger (El vengador / El enemigo de las rubias)
The Strong Man (El hombre cañón)
Sparrows (Gorriones)
Mat (La madre)
Faust / Eine deutsche Volkssage (Fausto)
What Price Glory? (Al servicio de la gloria / El precio de la gloria)
Anémic Cinema

Año 1927

Flesh and the Devil (El demonio y la carne)
Metropolis (Metrópolis)
The General (El maquinista de la General)
Long Pants (Sus primeros pantalones)
Padeniye dinasti Romanovikh (La caída de la dinastía Romanov)

Tretya Meshchanskaya (Cama y sofá / Tres en un semisótano / Tres de la calle Menshkaia)
Dirnentragödie (La tragedia de la calle)
The King of Kings (Rey de reyes)
Devushka s Korobkoi (La muchacha del sombrero de cartón / La chica de la sombrerera)
Napoleon (Napoleón)
Seventh Heaven (El séptimo cielo)
The Unknown (Garras humanas)
Wings(Alas)
Underworld (La ley del hampa)
The Cat and the Canary (El legado tenebroso / El gato y el canario)
College (El colegial)
The Student Prince (El príncipe estudiante)
Berlín, die Symphonie einer Grosstadt (Berlín, sinfonía de una gran ciudad)
Sunrise (Amanecer)
The Ring (El ring)
Babi Ryazanskye (El pueblo del pecado / Las buenas mujeres de Riazan)
Konyets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo)

Año 1928

The Circus (El circo)
Un chapeau de paille d'Italia (Un sombrero de paja de Italia)
The Last Command (La última orden)
Sadie Thompson (La frágil voluntad)
La coquille et le clergyman (La concha y el clérigo)
Four Sons (Cuatro hijos)
The Crowd (Y el mundo marcha)
Oktjabr (Octubre)
Spione (Los espías)
Zvenigora (La montaña del tesoro)
La passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco)
The Man who Laughs (El hombre que ríe)
De Brug (El puente)
Tempest (La tempestad)
Steamboat Bill Jr (El héroe del río)
La chute de la maison Usher (El hundimiento de la casa Usher / La caída de la casa Usher)
Dom na Trubnoi (La casa de la calle Trubnaya)
The Cameraman (El cameraman)
The Docks of New York (Los muelles de Nueva York)
L'étoile de mer (La estrella de mar)
Lonesome (Soledad)
The Wedding March (La marcha nupcial)

Show People (Espejismos)
The Wind (El viento)
Potomok Chinguis-Khan (Tempestad sobre Asia / El hijo de Gengis Kan)

Año 1929

Chelovek s Kinoapparatom (El hombre de la cámara)......................
L'argent (El dinero)..
Die Büschse der Pandora (La caja de Pandora / Lulú) ....
Arsenal (Arsenal)...
Asphalt (Asfalto)..
Novyi Vavilon (La Nueva Babilonia) ....
Un chien andalou (Un perro andaluz)..
Die Frau im Mond (La mujer en la luna)..
Our Daily Bread / City Girl (El pan nuestro de cada día).................
Oblomok imperii (Las ruinas del imperio / El hombre que ha perdido la memoria)...
Staroe i Novoe (La línea general / Lo viejo y lo nuevo).....................
The Kiss (El beso)..
Mutter Krausens Fährt ins Glück (Infierno de los pobres / El viaje a la felicidad del Dr Krause)...
Regen (La lluvia)...

Año 1930

Menschen am Sonntag (Los hombres del domingo / Gente en domingo)
Zemlia (La tierra)
La aldea maldita (La aldea maldita)
Sol Svanetii (Sal para Svanetia)

Año 1931

City Lights (Luces de la ciudad)

Año 1932

Umarete wa Mita Keredo (Y sin embargo, hemos nacido)
Queen Kelly (La reina K e l l y) ;

Año 1936

Modern Times (Tiempos modernos)

Por directores

Dalí, Salvador: Un chien andalou (Un perro andaluz)........................
De Mille, Cecil B: Male and Female (Macho y hembra / El admirable Crichton)..
De Mille, Cecil B: The Ten Commandments (Los diez Mandamientos)
De Mille, Cecil B: The King of Kings (Rey de reyes)...........................
Delluc, Louis: La Femme de nulle part (La mujer de ninguna parte)......
Doller, Mikhail: Konyets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo)
Dovzhenko, Alexander: Zvenigora (La montaña del tesoro)................
Dovzhenko, Alexander: Arsenal (Arsenal)..
Dovzhenko, Alexander: Zemlia (La tierra)..
Dreyer, Carl Theodor: Prastankan (La mujer del párroco / La viuda del pastor)..
Dreyer, Carl Theodor: Du skal aere din hustru (El amo de la casa / Honrad a vuestra esposa)..
Dreyer, Carl Theodor: La passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco)...
Duchamp, Marcel: Anémic Cinema..
Dulac, Germain: La coquille et le clergyman (La concha y el clérigo)
Dupont, Ewald Andreas: Varíete (Varietés)...
Dwan, Alian: Robin Hood (Robín de los bosques)................................
Eggeling, Viking: Diagonal Symphonie (Sinfonía diagonal).................
Eisenstein, Sergei M: Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin)...
Eisenstein, Sergei M: Statchk (La huelga)..
Eisenstein, Sergei M: Oktjabr (Octubre)...
Eisenstein, Sergei M: Staroe i Novoe (La línea general / Lo viejo y lo nuevo)...
Epstein, Jean: La chute de la maison Usher (El hundimiento de la casa Usher / La caída de la casa Usher)..
Ermler, Friedrich: Oblomok imperii (Las ruinas del imperio / El hombre que ha perdido la memoria)..
Fejos, Paul: Lonesome (Soledad)..
Fescourt, Henri: Les miserables (Los miserables)..............................
Feyder, Jacques: L'Atlantide (La Atlántida)...
Feyder, Jacques: Visages d'enfants (La otra madre).............................
Feyder, Jacques: The Kiss (El beso)..
Fitzmaurice, Georg: The Son of the Sheik (El hijo del caíd)................
Flaherty, Robert J: Nanook of the North (Nanuk, el esquimal)...........
Flaherty, Robert J: Moana (Moana)..
Ford, John: The Iron Horse (El caballo de hierro)................................
Ford, John: Three Bad Men (Tres hombres malos)...............................
Ford, John: Four Sons (Cuatro hijos)..
Gance, Abel: J'accuse (Yo acuso)..
Gance, Abel: La roue (La rueda)..
Gance, Abel: Napoleon (Napoleón)..
Griffith, David Wark: Hearts of the World (Corazones del mundo)

Griffith, David Wark: Broken Blossoms (Lirios rotos / La culpa ajena)
Griffith, David Wark: Way Down East (Las dos tormentas)
Griffith, David Wark: Orphans of the Storm (Las dos huerfanitas)
Griffith, David Wark: America (América)
Griffith, David Wark: Sally, of the Sawdust (Sally, la hija del circo)
Grüne, Karl: Die Strasse (La calle)
Guazzoni, Enric: Messalina (Mesalina)
Hitchcock, Alfred: The Lodger (El vengador/ El enemigo de las rubias)
Hitchcock, Alfred: The Ring (El ring)
Horne, James W: College (El colegial)
Hoyt, Harry O: The Lost World (El mundo perdido)
Ingram, Rex: The Four Horsemen of the Apocalypse (Los cuatro jinetes del Apocalipsis)
Ingram, Rex: Mare Nostrum (Mare Nostrum)
Ivens, Joris: De Brug (El puente)
Ivens, Joris: Regen (La lluvia)
Jessner, Leopold: Die Hintertreppe (Escalera de servicio)
Julián, Rupert: Merry-Go-Round (Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida)
Julián, Rupert: The Phantom of the Opera (El fantasma de la ópera)
Jutzi, Piel: Mutter Krausens Fáhrt ins Gliick (Infierno de los pobres / El viaje a la felicidad del Dr Krause)
Kalatozov, Mikhail: Sol Svanetii (Sal para Svanetia)
Keaton, Buster: The Paleface (Rostro pálido)
Keaton, Buster: Our Hospitality (La ley de la hospitalidad)
Keaton, Buster: The Three Ages (Las tres edades)
Keaton, Buster: SherlockJr (El moderno Sherlock Holmes)
Keaton, Buster: The Navigator (El navegante)
Keaton, Buster: Seven Chances (Las siete ocasiones)
Keaton, Buster: The General (El maquinista de la General)
King, Henry: Tol'able David
Kozintsev, Grigori: Novyi Vavilon (La Nueva Babilonia)
Kuleshov, Lev: Neobychainiye priklucheniya Mistera Vesta v stranye bolshevikov (Las extraordinarias aventuras de Mr West en el país de los bolcheviques)
Lang, Fritz: Die Spinnen (Las arañas)
Lang, Fritz: Der Mude Tod (Las tres luces / La muerte cansada / Destino)
Lang, Fritz: Doktor Mabuse (El doctor Mabuse)
Lang, Fritz: Die Nibelungen (Los Nibelungos)
Lang, Fritz: Metrópolis (Metrópolis)
Lang, Fritz: Spione (Los espías)
Lang, Fritz: Die Frau im Mond (La mujer en la luna)
Léger, Fernand: Ballet mécanique (Ballet mecánico)
Leni, Paul: Die Hintertreppe (Escalera de servicio)

Stenberg, Josef von: Underworld (La ley del hampa)
Stenberg, Josef von: The Last Command (La última orden)
Stenberg, Josef von: The Docks of New York (Los muelles de Nueva York)
Stiller, Mauritz: Herr Arnés pengar (El tesoro de Arne)
Stiller, Mauritz: Erotikon
Stiller, Mauritz: Gosta Berlings Saga (La leyenda de Gósta Berling)
Stroheim, Erich von: Blind Husbands (Maridos ciegos / Corazón olvidado / El engaño)
Stroheim, Erich von: Foolish Wives (Esposas frivolas)
Stroheim, Erich von: Merry-Go-Round (Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida)
Stroheim, Erich von: Greed (Avaricia)
Stroheim, Erich von: The Merry Widow (La viuda alegre)
Stroheim, Erich von: The Wedding March (La marcha nupcial)
Stroheim, Erich von: Queen Kelly (La reina Kelly)
Taylor, Sam: Safety Last (El hombre mosca)
Taylor, Sam: Girl Shy **(El** tenorio tímido)
Taylor, Sam: The Freshman (El estudiante novato)
Taylor, Sam: Tempest (La tempestad)
Tourneur, Maurice: The Last of the Mohicans (El último mohicano)
Trauberg, Leonid: Novyi Vavilon (La Nueva Babilonia)
Tucker, George Loane: The Miracle Man (El milagro)
Ulmer, Edgar G: Menschen am Sonntag (Los hombres del domingo / Gente en domingo)
Vertov, Dziga: Kino-Pravda (Cine-Verdad)
Vertov, Dziga: Kino-Glaz (Cine-Ojo)
Vertov, Dziga: Chelovek s Kinoapparatom (El hombre de la cámara)
Vidor, King: The Big Parade (El gran desfile)
Vidor, King: Show People (Espejismos)
Vidor, King: The Crowd (Y el mundo marcha)
Vinogradskaya, Katerina: Oblomok imperii (Las ruinas del imperio / El hombre que ha perdido la memoria)
Volkoff, Alexander: Le brasier ardent (El brasero ardiente)
Walsh, Raoul: The Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad)
Walsh, Raoul: What Price Glory? (Al servicio de la gloria / El precio de la gloria)
Walsh, Raoul: Sadie Thompson (La frágil voluntad)
Wegener, Paul: Der Golem: Wie er in die welt Kam (El Golem)
Wellman, William A: Wings (Alas)
Wiene, Robert: Das Kabinett des Doktor Caligari (El gabinete del Doctor Caligari)
Worsley, Wallace: The Hunchback of Notre-Dame (El jorobado de Notre-Dame)
Zheliabuzhsky, Yuri: Polikushka

Por título español

Las pelfculas sin título español figuran en *cursiva* con el suyo original

Colección CINE-RESEÑA

Los títulos que no figuran en la relación están agotados

1. **Cine para leer 1972** Equipo Reseña (2ª Edición)
4. **Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los años 70** Norberto Alcover y Ángel Antonio Pérez Gómez
7. **La piel dura** François Truffaut
10. **Pier Paolo Passolini** Virgilio Fantuzzi
12. **Cine español 1951-1978** *Diccionario de Directores* J. L. Mtnez. Montalbán y A A Pérez Gómez
13. **Cine para leer 1978** Equipo Reseña
17. **Cine vasco, ¿realidad o ficción?** *Época muda* Alberto López Echevarrieta
21. **Cine vasco de ayer y hoy** *Época sonora* Alberto López Echevarrieta
22. **François Truffaut, cineasta** Equipo Reseña
25. **El cine de Elias Querejeta** Juan Hernández Les
27. **Cine para leer 1987** Equipo Reseña
28. **Cine para leer 1988** Equipo Reseña
29. **La producción cinematográfica española** Ramiro Gómez B. de Castro
30. **Cine para leer 1989** Equipo Reseña
31. **Cita en Hollywood** *Las películas norteamericanas habladas en español* J. B. Heinink y R. G. Dickson
32. **Cine para leer 1990** Equipo Reseña
33. **Cine para leer 1991** Equipo Reseña
34. **Cine para leer 1992** Equipo Reseña
35. **El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil** *(1936-1939)* Ramón Sala Noguer
36. **Cine para leer 1993** Equipo Reseña
37. **Cine para leer 1994** Equipo Reseña
38. **Cine para leer 1995** Equipo Reseña
39. **Actor al instante** *Un método revolucionario de interpretación* Jeremy Whelan

40 **Cine para leer 1996** Equipo Reseña

41 **Obras maestras del cine mudo** *Época dorada (1918-1930)* Luis Enrique Ruiz

Las grandes películas del cine mudo eran hasta hace poco prácticamente «invisibles» excepto en filmotecas, festivales o retrospectivas Sin embargo, de un tiempo a esta parte, gracias al vídeo y a canales específicos de televisión, es posible disfrutar en casa de las obras maestras del «arte silente» y degustar su mágica e irresistible belleza

Este libro contiene una selección de 200 de estas películas, con su ficha técnica completa, una sinopsis detallada de su argumento y un comentario que sitúa el film en su contexto e indica su importancia y valor dentro de la historia general del cine La documentación se completa con carteles o fotografías Las películas se presentan por orden cronológico de estreno, pero dos índices más, por directores y título español, ayudan a localizarlas dentro del volumen

El período abarcado corresponde al momento de máximo esplendor del cine mudo (1918-1930), que se cerró definitivamente en 1936 con «Tiempos modernos», digno colofón para un arte irrepetible